PLAHN'SCHE BUCH-
& KUNSTHANDLUNG
BERLIN, FRANZÖS. STR. 33 D

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/rembrandt0000frit

DIE WERKE

der MEISTER

herausgegeben

von

Werner Kruse und Fritz Worm

Ernst Ohle Verlag, Düsseldorf

REMBRANDT

96 GEMÄLDE

ausgewählt und eingeleitet

von

Fritz Worm

1914

Ernst Ohle Verlag, Düsseldorf

Erstes bis zehntes Tausend

VORBEMERKUNG DES VERLEGERS.

Es mag gewagt erscheinen, in einer Zeit, die unzählige Bücher über Rembrandt hervorgebracht hat, mit einem neuen Buch, das den Namen des Meisters trägt, an die Öffentlichkeit zu treten.

Und doch fehlte das, was wir hiermit dem kunstinteressierten Publikum bieten, bisher so gut wie ganz.

Es gab viele Bücher ÜBER Rembrandt, gelehrte und populäre Abhandlungen mit dazwischen gestreuten guten und öfters schlechten Reproduktionen nach Werken des Meisters.

DIE WERKE SELBST aber sprechen zu lassen, ist bisher kaum einem in den Sinn gekommen. Die einzige Ausnahme bilden die „Klassiker der Kunst", die indessen dem Gelehrten mehr geben als dem kunstliebenden Laien.

Wenn unzählige Ausgaben der Werke Goethes und Schillers existieren, so dürfte es an der Zeit sein, auch einmal die Werke eines der größten Meister der bildenden Kunst unverfälscht und befreit von dem lästigen Kommentar zu veröffentlichen.

Die folgenden Seiten geben eine kurze textliche Einleitung und sodann in nahezu hundert Reproduktionen eine Auswahl der Gemälde Rembrandts. Einem zweiten Bande mögen die Radierungen vorbehalten bleiben.

Sämtliche Gemälde sind unmittelbar nach den Originalen reproduziert. Die Photographien lieferten die Firmen Julius Bard, Berlin, Photographische Gesellschaft, Berlin, Franz Hanfstaengl, München. Ein kleiner Teil wurde eigens für den Verlag aufgenommen.

EINLEITUNG.

Den ganz großen Werken einer jeden Kunst unbefangen gegenüberzutreten, ist von jeher schwierig gewesen; um wieviel mehr in einer Zeit, in der Bestrebungen für den Unterricht in der Kunst und Volksbildungsmaßnahmen so eifrig ins Werk gesetzt werden wie heute; in einer Zeit ferner, in der die Möglichkeiten der Technik so unbegrenzt sind wie in unsern Tagen.

Das Bestreben, den Kindern und dem Volke die Kunst nahezubringen, hat bis jetzt vielleicht die entgegengesetzte Wirkung gehabt. Ein Junge, der mit dreizehn Jahren Goethes „Hermann und Dorothea" lesen muß, wird zwanzig Jahre brauchen, um von neuem an dieses Werk herangehen zu können und den wirklichen Genuß zu haben, den die Lektüre des Buches gibt. Ein populäres Werk der bildenden Kunst zu genießen und zu würdigen, ist fast zur Unmöglichkeit geworden. Die Sixtinische Madonna hängt in so vielen und so jammervollen Reproduktionen an unzähligen Orten, die durch ein Zeitungs- oder Reklamebild genügend geehrt sein würden, daß unsere Augen gleichgültig darüber hinwegsehen oder sich entsetzt abwenden. Die unbegrenzten Möglichkeiten der Technik erlauben es, Bilder in großem und kleinem Format und insbesondere farbig zu reproduzieren, wenn man dieses Wort überhaupt noch gebrauchen kann. Denn kaum der entfernte Schein des Originals wird wiedergegeben. Hingegen hat der spekulative Geist es fertig gebracht, diesen ärmlichen Abklatschen doch ein gewisses Ansehen zu geben. Es lag ihm ja nicht daran, ein möglichst getreues, wenn auch bescheidenes Abbild des Originals zu erreichen, er war vielmehr von dem Wunsche beseelt, dem Publikum einen „ansehnlichen Wandschmuck" für billiges Geld zu schaffen. So sind denn die Farben häufig leuchtend und hell, wo sie im Original vielleicht dunkel und trüb zu wirken geschaffen sind. Ein Hintergrund ist in der Reproduktion finster und undurchsichtig, während er im Original aufgelichtet gemalt ist.

Wie wichtig, ja entscheidend aber ein derartiger, vom Laien wenig beachteter und wenn beachtet, so gering eingeschätzter Fehler ist, das weiß jeder, dem ein falscher Ton in einer Symphonie auffällt oder der ein unrichtiges Wort in einem Goethe-Zitat als unerträglich empfindet.

So gilt es also die Werte der Kunst wiederzuerobern.

Vielleicht in einem Museum oder noch eher in einer Kirche wird uns plötzlich die Offenbarung; das Bild beginnt zu leben und die Reinheit der Form wirkt mit einer unbeschreiblichen Schöne auf uns. Meist wird ein unbekannteres Gemälde diese Wirkung tun. Wenn nichts anderes dafür spräche, so schon der äußerliche Umstand, daß vor den berühmten Werken sich die Menge drängt und durch Ausrufe der Bewunderung jeden echten Genuß unmöglich macht. Auch die Häufung von Kunstwerken, die ein Museum erfordert, hindert oft die genußreiche Betrachtung; denn ein Eindruck wird durch den andern zunichte gemacht. Endlich verletzt die prunkvolle Rahmung in vielen Fällen.

So wird eine bescheidene, aber getreue Reproduktion oft einen schöneren Genuß vermitteln; wie die Lektüre eines Meisterdramas manchem mehr gilt als die beste Aufführung einer Musterbühne.

Die innerliche Sammlung, die zu jedem Kunstgenuß unbedingt erforderlich ist, dies In-sein-Kämmerlein-Gehen wird eher möglich werden, wenn die freundliche Stille der gewohnten Umgebung beruhigend auf den Beschauer wirkt. Auch wird die systematische Betrachtung des Lebenswerkes eines großen Künstlers manchen Aufschluß bringen, den ein Galeriebesuch meist versagen wird. An der Hand eines Buches wird man mit Freude die Wandlungen des Künstlers wahrnehmen, man wird den Weg seines Lebens und seiner Kunst daran verfolgen können.

Trifft dies bei allen Künstlern zu, so noch in besonders instruktiver Weise bei Rembrandt, der meisterlich so gelebt, wie er gebildet.

Die Daten seines Lebens sind heute durch die Auffindung wichtiger Dokumente und durch die Forschung unserer Tage genau bestimmt, und das kleinliche Vergnügen, einen großen Mann als Kind seiner Zeit zu sehen, hat seine Befriedigung gefunden.

Der Meister, den wir mit seinem Vornamen Rembrandt nennen, ist am 15. Juli 1606 als Sohn des Müllers Harmen Gerritszoon van Rijn zur Welt gekommen. Seinen Vater und seine Mutter kennen wir aus vielen Bildern, und wir möchten glauben, daß seine Mutter, die einen bürgerlich-festen und fast patriarchalischen Eindruck macht, ihm viel bedeutet hat, und daß sie, die er häufig mit einem Buch dargestellt, ihm die Keime einer künstlerischen Betrachtungsweise pflanzte.

Ein Versuch, den jungen Rembrandt zum Studium an der damals weitberühmten Universität Leiden zu bringen, scheiterte; seiner Neigung zum Zeichnen zu entsprechen, gab man ihn in Unterricht zu dem Maler Jacob van Swanenburch. Will man äußeren Momenten nachspüren, die Rembrandt zur Ausübung seiner Kunst angeregt haben, so mag man sich die Landschaft vergegenwärtigen, in der er aufgewachsen ist: die Arme des müden Rheins, die nicht fern von dem väterlichen Besitztum vorüberflossen, das flache Land, das den empfänglichen Menschen durch seine scheinbare Nüchternheit zur Verinnerlichung bringt, die Atmosphäre Hollands, feucht und trübe und bisweilen von der Sonne, die hier voller und goldener strahlt, malerisch durchdrungen, endlich die väterliche Mühle mit ihrem Hausgerät.

Die ersten Bilder Rembrandts sind Selbstporträts gewesen. Vielleicht war er sich selbst das natürlichste und einfachste Modell. Vielleicht läßt sich behaupten, daß der Hauptwesenszug seiner Kunst, die Verinnerlichung, hier bereits in die Erscheinung getreten ist. Rembrandt hat sich unzählige Male selbst gemalt; zwischen dem ersten und dem letzten Bilde dieses Buches, zwischen dem Porträt des Jünglings und der ergreifenden Fratze des zu früh gealterten Mannes stehen viele Selbstbildnisse, Darstellungen des Liebhabers, des Kriegers, des Bürgers.

Bereits in den frühen Werken des Künstlers zeigt sich eine merkwürdige Vorliebe für starke Licht- und Schattenwirkungen, eine Sonderheit seiner Kunst, die ihm insbesondere in den letzten Jahrzehnten unserer Zeit einen populären Ruhm eingetragen hat. Eine Beeinflussung durch seine Lehrer Swanenburch und Lastman, zu dem man ihn später in die Lehre gegeben hatte, ist in den uns bekannten Gemälden kaum wahrzunehmen. Denn beide Lehrer waren der damals in Holland Mode gewordenen italienisierenden Malerei verfallen, die sich äußerer stofflicher Momente bedienen mußte, um zu wirken. In Amsterdam, bei Lastman hielt es Rembrandt nur ein halbes Jahr aus. Er kehrt dann wieder nach Leiden zurück und genießt hier bereits so viel Ruf, daß er einen Schüler, Gerrit Dou, in sein Atelier aufnehmen kann. In diese Zeit fällt auch seine Freundschaft mit Lievens, einem jungen Maler, dessen Kunst in erstaunlichen Leistungen anfänglich mit der Rembrandts Schritt hielt, um später so sehr zu verfallen, daß sein Name heute kaum noch bekannt ist.

Mit 25 Jahren malt Rembrandt ein Bild, das bereits eine ganz reife Meisterschaft und eine künstlerische Eigenart offenbart, die ihn mit einem Schlage über alle seine malenden Zeitgenossen hinaushebt: Simeon im Tempel (Nr. 7). Eine Fülle von Figuren in dem hohen Tempelraume, gegliedert und zusammengehalten durch das zauberische Licht, das die Mittelgruppe magisch erhellt und die feierlichen Pfeiler und Altäre des Tempels matt erstrahlen läßt; dazu eine Schlichtheit und Größe der Personen, die nichts mehr mit der theatermäßigen Darstellung biblischer Vorgänge zu tun hat.

Im Jahre 1631 übersiedelt Rembrandt nach Amsterdam. Er hatte schon vordem dann und wann Porträtaufträge dorther erhalten, und so mag es dieser wirtschaftliche Grund gewesen sein, der ihn bewog, Leiden dauernd zu verlassen. In der Tat ist er bald ein außerordentlich gesuchter und geschätzter Maler, und die Zahl der Porträts, die in den nächsten drei Jahren entstanden sind, wird auf fünfzig geschätzt. Einem großen Auftrag auf ein Gruppenbild verdanken wir eines seiner heute populärsten Werke: Die Anatomie des Dr. Tulp (Nr. 14). Tulp, der angesehenste Arzt Amsterdams, hielt Anatomie-Kurse ab; die Teilnehmer mögen Bürger, Ärzte gewesen sein, sämtlich nicht mehr ganz junge Leute. Das für die damalige Zeit Neue dieses Gemäldes liegt darin, daß ein Vorgang, eine Handlung den Gegenstand und Halt des Bildes gibt. Man hatte bisher einen Kopf neben den andern gestellt, niemals Profile gezeigt und so die vielen Vereinsbilder erhalten, die man heute wie einst sehen kann, wenn man die Schaukästen eines Kleinstadtphotographen betrachtet. In Rembrandts Gemälde bildet die Leiche den stofflichen und formalen Mittelpunkt des Gemäldes; die Figur des Dozenten ist herausgehoben, die Hörer sind um den Seziertisch gruppiert, und wenn sie in Haltung und Geste auch verschieden dargestellt sind, so vereint sie doch der eine Zug gespanntester Aufmerksamkeit. Wir sind heute nicht mehr geneigt, dieses Werk so hoch zu schätzen, wie ehedem. Wiewohl es kompositionell wertvoll ist, ist ihm nicht jener Rembrandtsche Zauber eigen, der viele auch weniger berühmte Bilder des Meisters auszeichnet. Das Licht ist grell und kalt, es gibt den Figuren nicht den Schein von Leben oder gar Verklärung, den die späteren Werke des Meisters zeigen. Es ist glatt gemalt und hat jene realistische Deutlichkeit die der normale Auftraggeber dem Porträtisten als besonders erstrebenswert angibt.

Bei einem befreundeten Kunsthändler Hendrik van Uilenburgh hat Rembrandt im Jahre 1632 das Mädchen kennen gelernt, das sein Glück und sein Schicksal gewesen ist: Saskia van Uilenburgh, die Base des Kunsthändlers und die Tochter des Bürgermeisters von Leeuwarden. Das Bild, das den Umschlag dieses Buches ziert, zeigt sie in ihrer wirklichen Erscheinung, bevor sie Rembrandts Frau wurde. Dem Künstler hat sie dann unzählige Male als Modell gedient; er hat sie in ewiger Verwandlung dargestellt, in den mannigfaltigsten Kleidern und Hüten, mit Schmuck und Blumen, als Gestalt des klassischen Altertums; er hat sie zu biblischen Darstellungen benutzt. Wenn wir es nicht aus dem Inventar seines Besitzstandes wüßten, das schriftlich bei seinem wirtschaftlichen Zusammenbruch aufgenommen wurde, wir würden aus diesen Darstellungen die Freude des Künstlers an der bunten Erscheinung der leblosen Dinge sehen. Perlen, Silber- und Goldschmuck, kostbare Stoffe, seltene Tiere, schöne Waffen und Möbel, alles das hat Rembrandt geliebt und gesammelt. Das farbige Abbild des Lebens hat ihm so viel Freude gemacht wie das Leben selbst. An Saskia, die schön im üblichen Sinne kaum genannt werden kann, hat er dann die malerische Wirkung aller seiner Kostbarkeiten erprobt. Der nackte Frauenkörper hat ihn künstlerisch weniger der Formen wegen als wegen der Lichtwirkungen gereizt. Er hat ihn selten dargestellt, in seiner ganzen Schönheit wohl nur in der „Danae" der Petersburger Eremitage. Daß ihm auch hierzu seine Frau Modell gestanden hat, ist ohne Zweifel.

In diesen Jahren des häuslichen Glücks hat Rembrandt rastlos geschaffen; viele Radierungen sind entstanden, deren eingehender Betrachtung das diesem Buch gestellte Ziel widerspricht. Das Gefühl der absoluten künstlerischen Echtheit, das uns Rembrandts beste Malereien geben, ist in den graphischen Blättern fast überall lebendig. An den bescheidenen und anspruchslosen Ausdrucksmitteln der Radierung offenbart sich der künstlerische Gehalt desto deutlicher. Das Bestreben, alles Theatralische und im landläufigen Sinn Heroische zu vermeiden und dafür in äußerer Form innere Größe und Einfalt sichtbar werden zu lassen, mag Rembrandt dazu gebracht haben, mit Vorliebe die sozial unteren Schichten der Menschheit darzustellen. Straßenhändler und Bettler finden wir in seinen Radierungen und Handzeichnungen in allen möglichen Stellungen und Beschäftigungen. Am reinsten und malerischsten fand er diese Typen in dem Viertel Amsterdams, das noch heute fast ausschließlich von Juden bewohnt wird. Wer an einem Freitagabend durch die Joeden-Breestraat geht, wird in dem trüben Nebel der feuchten Luft eine Menge Gestalten alter Juden geschäftig hin und herlaufen sehen, die ihm wie Modelle aus Rembrandts Lebenswerk vorkommen werden.

Der Künstler hat, um in dauernder Berührung mit diesen malerischen Typen zu sein, im Jahre 1639 ein Haus in der Breestraat mitten im Judenviertel gekauft. Wiewohl seine Porträtaufträge ihm eine ganz ansehnliche Summe einbrachten und Saskia ein größeres Vermögen mit in die Ehe gebracht hatte, mag der Kauf des Hauses doch über seine Verhältnisse gegangen sein. Auch die Sammelleidenschaft erforderte viel Geld, und so konnte es nicht ausbleiben, daß unter seinen Verwandten über die Verschwendung des Meisters unliebsam geredet wurde. Rembrandt hat sich kaum darum gekümmert, vielmehr mit höchstem Fleiße gearbeitet, um seinen Problemen des Lichtes und der Farbe nahe und näher zu kommen. Wenn er sich selbst als Fahnenträger oder Jäger darstellte, so geschah es, um die Wirkungen der Farben zueinander zu studieren. Den Impressionismus unserer Tage, die Lichtmalerei des zwanzigsten Jahrhunderts, alle diese Probleme der künstlerischen Ausdrucksform hat Rembrandt gekannt und in seinen Werken erprobt. Er hat gewußt, daß keine Farbe für sich sichtbar und wirksam erscheint, daß sie vielmehr von den danebenstehenden Werten herabgestimmt und gebrochen wird; so ist er allmählich, die formalen Ergebnisse seiner Studien verwertend, zu jener tonigen Malerei gelangt, die wir so sehr an ihm bewundern.

Das bekannte Dresdener Selbstbildnis mit der Saskia (Nr. 24) zeigt dies Bestreben deutlich. Wiewohl er in Rot und Saskia in Grün gekleidet ist, ist das Kolorit des Bildes so matt, so wenig farbig, ist jedes Fürsichwirken der einzelnen Farbwerte durch Kunstmittel verhindert, daß die Delikatesse des Gesamttones in seltsamem Gegensatz zu der stofflichen Lebendigkeit steht und die Lustigkeit des Vorwurfs fast traurig erscheinen läßt.

Je mehr den Künstler formale Probleme reizten, desto gleichgültiger mag er gegen den tatsächlichen Inhalt seiner Werke geworden sein. Und dieser Umstand hat die Tragödie seines Lebens herbeigeführt, wie er immer wieder in veränderter Gestalt den dauernden Zwiespalt zwischen künstlerischer Schaffensweise und unkünstlerischer Betrachtung hervorgerufen hat und ewig hervorrufen wird.

Im Jahre 1641 nämlich erhielt Rembrandt den Auftrag, die Schützenkompagnie der Amsterdamer Bürgergarde im Bilde festzuhalten. Das gesellig lebende, fröhliche Volk liebte derartige Vereins- und Korporationsbilder, und die Zahl der Schützengruppen — der sogenannten Doelenstücke — ist Legion. Das Rijksmuseum allein bewahrt heute eine Unzahl von Bildern, in denen von tüchtigen Handwerkern treuherzig eine Figur neben die andere gesetzt ist. Diese Figuren sind dann häufig noch numeriert und mit Namen versehen, ganz wie in unseren illustrierten Wochenblättern. Von Rembrandt, der schon einmal in der „Anatomie“

dieses Prinzip durchbrochen hatte, wird man ein derartiges Bild nicht erwartet haben. Man wird mit ihm besprochen haben, daß die Kompagnie im Begriff auszurücken dargestellt werden sollte. Immerhin aber wird man verlangt oder als selbstverständlich vorausgesetzt haben, daß jeder einzelne gleich sichtbar auf dem Gemälde zu sehen sein sollte: bezahlte doch jeder die gleiche Summe, nämlich 100 Gulden.

Das Gemälde, das heute als das größte und berühmteste Rembrandtbild geschätzt wird – Die Nachtwache (Nr. 43) – entsprach nicht im geringsten den Wünschen der Besteller. In einen großen, dunklen Raum, vielleicht einen Torweg oder einen Versammlungssaal, fällt ein breiter Streifen Sonnenlicht, wie wenn eine mächtige zweiflügelige Tür aufgestoßen wäre und nun aller Glanz eines Sommertages in die Nacht des Raumes dränge. Das Licht ist so hell, daß die Hand des Hauptmanns Cocq einen deutlichen Schatten auf die helle Uniform des Leutnants wirft. Die Lanzen kreuzen sich im Hintergrunde, links hebt der Fahnenträger die Fahne, rechts schlägt ein Schütze die Trommel, neben dem Hauptmann läuft ein Junge nach hinten und hinter diesem sieht man ein Mädchen, auf das aller Glanz des Bildes gesammelt ist; es strahlt wie eine Prinzessin aus dem Märchen und mag, da es inhaltlich ganz unmotiviert ist, wohl in erster Linie die Entrüstung der Auftraggeber erregt haben. Im übrigen werden sie ungehalten gewesen sein, daß fast das ganze Gemälde im Dunkeln liegt, so daß viele Schützen undeutlich oder gar nicht zu sehen sind. Alles dies sind Vorwürfe, die rein menschlich durchaus berechtigt erscheinen. Die Auftraggeber verlangten ein photographieähnliches Abbild, der Künstler gab eine Vision. Die Nachwelt hat dann gut gemacht, was die Mitwelt verfehlt hat. Sie hat dem Werke die reichste Anerkennung gegeben, vielleicht in zu hohem Maße. Fromentin fragt mit Recht, ob das Bild so berühmt geworden wäre, wenn es weniger Rätsel enthielte. Die Sucht des Publikums, Werke der bildenden Kunst zu behören und zu beriechen statt zu sehen, ist vor der „Nachtwache" besonders deutlich gewesen. Die Namengebung ist ein guter Beweis dafür. Das Bild ist viel zu spröde und unruhig, um die populären Wirkungen eines großen Meisterwerkes ausüben zu können. Es spricht durchaus nicht so zu Herzen wie viele andere Gemälde des Meisters, wie die „Heilige Familie", der „Segen Jakobs" oder die wunderbare „Judenbraut".

Rembrandt, wie angenommen werden kann, würde sich die Ablehnung des Werkes kaum sehr zu Herzen genommen haben, wenn ihn nicht ganz kurze Zeit nach der Vollendung der „Nachtwache" ein schwerer Verlust betroffen hätte. Saskia hatte ihm während der Ehe vier Kinder geboren, von denen nur das jüngste, der kleine Titus, am Leben geblieben war. Saskia hat sich, wie es scheint, nicht mehr ganz erholt; sie ist im Juni 1642 gestorben, nachdem sie in ihrem Testament Rembrandt zum alleinigen Erben ihres Vermögens eingesetzt hatte, mit der Bestimmung, daß die Hälfte ihres Besitzes Titus zufallen solle, wenn ihr Mann eine zweite Ehe einginge.

Mit dem Tode Saskias beginnt jene Periode der künstlerischen Arbeit des Meisters, die wir heute am höchsten bewerten. In den Werken, die der vereinsamte Künstler nun schuf, ist eine Verinnerlichung, die wir in den vielen Meisterwerken der italienischen Renaissance, so sehr wir sie bewundern, doch vergeblich suchen. Es fällt uns nun nicht mehr ein, nach Form und Inhalt zu fragen. Die Form ist nun der bildhaft gewordene Gehalt, nicht mehr das Kleid, sondern der Körper der künstlerischen Idee. Noch mehr als früher fehlt jede große Gebärde; insbesondere in den Radierungen jener Zeit sehen wir Juden und Bettler, keine Helden und Könige. Aus dem Jahre 1644 stammt das jetzt in London befindliche Gemälde „Christus und die Ehebrecherin" (Nr. 47), wunderbar in Komposition, Licht und Farbe, wunderbarer in seiner menschlich-göttlichen Schlichtheit. Wenn irgendwo in der Kunst der Geist des

Evangeliums erfaßt ist, so ist es hier. Im Hintergrund die thronende Pracht und Herrlichkeit des irdischen Priesters, der Hochaltar gleißend von Gold und Gestein, und vorn die in langem nüchternen Gewande barfuß stehende Gestalt Christi, vor dem die weinende Ehebrecherin auf den Tempelstufen kniet, von reinstem Lichte überflossen. Ergreifend sind dann auch die Darstellungen der heiligen Familie, die in diesen Jahren entstanden sind, am schönsten die aus dem Jahre 1646 (Nr. 58) aus der Casseler Galerie. Hierher gehört ferner die „Anbetung der Hirten" aus der Londoner National-Galerie.

Es mag den Künstler gelockt haben und ihm vielleicht ein willkommenes Gegengewicht gegen seine Träume und Phantasien gewesen sein, als er in dem Porträt der Elisabeth Jakobs Baas eine derbe Frau darzustellen hatte (Nr. 44). Jeder Zug in dem breiten Gesicht, jedes Detail der derben Gestalt spricht von Festigkeit, von weltlicher Tüchtigkeit, von Beschäftigung, die nie ermattet.

Noch einmal tritt mit Hendrickje Stoffels eine Frau in Rembrandts verlassenes Leben. Hendrickje führte ihm den Haushalt und pflegte seinen Sohn. Sie muß ein gütiges Kind gewesen sein, und mehr als das. Sie wächst ins Heroische, wenn wir hören, daß sie trotz aller Anfeindungen Rembrandt bis zu ihrem Tode nicht verlassen hat. Die geistliche Behörde nahm Anstoß an dem Zusammenleben der Beiden und lud Hendrickje zu einer Verwarnung vor. Rembrandt seinerseits hat in ihr noch einmal das menschliche Glück gefunden, das ihm im übrigen versagt geblieben ist. Er hat die Magd zur Königin und Göttin gemacht und sie mit Gold und kostbaren Stoffen bekleidet als den äußerlichen Zeichen seiner Liebe. Die wenigen Freunde, die er hatte und die später nach und nach von ihm abfielen, sind ihm damals noch treu geblieben, insbesondere Jan Six, den wir aus zahlreichen Darstellungen des Meisters kennen. Eine der wunderbarsten ist das radierte Blatt, das ihn am offenen Fenster lesend zeigt.

Dem Jahre 1656 gehört dann ein Gemälde an, das wir geneigt sind, den schönsten des Meisters zuzuzählen. Es ist „Jakobs Segen" in der Casseler Galerie (Nr. 83). Wo ist das Kindliche naiver, das Greisenhafte ergreifender dargestellt worden? Der dem Tode nahe Körper erhebt sich mühsam noch einmal, die müde, alte Hand legt sich auf die frischen Locken des kleinen Jungen. Die Gebärde des Arms ist so unübertrefflich, daß sich Inniger-Rührendes nicht denken läßt. Das Kolorit ist weich und matt, hell leuchten nur die Kissen hervor.

In dem Jahre, in dem dieses Bild gemalt ist, ist der völlige wirtschaftliche Zusammenbruch Rembrandts erfolgt. Über sein Vermögen wurde der Konkurs verhängt. Das damals aufgenommene Inventar ist uns erhalten geblieben. Es verzeichnet eine Menge von Stoffen, Waffen, Möbeln und Kunstgegenständen, viele graphische Blätter, Stiche nach Raffael, endlich Gemälde und Plastiken. Die Studie zu einer „Geißelung Christi" (Nr. 82) soll am Tage der Pfändung entstanden sein. Die Selbstbildnisse der kommenden Jahre lassen den körperlichen Verfall des Meisters erkennen. Zwei große Aufträge hat er, den die Mode doch längst abgetan hatte, dann noch einmal auf unerklärliche Weise erhalten. Wieder handelte es sich um einen Anatomiekursus, dessen Teilnehmer konterfeit zu werden wünschten. Leider ist dieses Werk „Die Anatomie des Dr. Deyman" (Nr. 77) nur noch als Torso vorhanden. Das Gemälde ist bei einem Brande stark beschädigt worden. Wir sehen aber aus dem erhaltenen Bruchstück, daß Rembrandt das Problem hier wesentlich anders angefaßt hat als in der „Anatomie des Dr. Tulp". Grandios ist der verkürzte Körper der Leiche. Den zweiten Auftrag erteilten im Jahre 1661 die Syndici der Tuchmacherzunft. Wieder also ein Vereinsbild, das zu ähnlichen Experimenten wie die „Nachtwache" verlocken konnte. Und nun tritt man davor und ist zunächst einigermaßen enttäuscht. Man sieht sechs schwarzgekleidete Herren um einen Tisch gruppiert, auf dem eine rote Decke liegt. Die Wäsche leuchtet weiß hervor und in den roten

Ton mischt sich etwas Gold. Nirgends etwas Gewaltsames, nirgends auch nur etwas Ungewöhnliches. Jeder Zug trägt die edle Selbstverständlichkeit eines klassischen Werkes. Und wenn man den Geist, aus dem die „Nachtwache" entstanden ist, mit dem vergleichen darf, der den „Götz" schuf, so die „Staalmeesters" mit der abgeklärten Ruhe, die uns die „Iphigenie" schenkte: eine vollkommene Absage an alles das, was im äußerlichen und populären Sinne poetisch oder dramatisch genannt wird, und in diesem Geiste die Krone und der Schlußstein von Rembrandts Kunstauffassung. Das Bild redet und gestikuliert nicht, um desto mehr zu offenbaren. Fromentin findet in diesem Werke die Vermählung der Zwienatur Rembrandts, seiner Phantasie und seines Wirklichkeitssinnes.

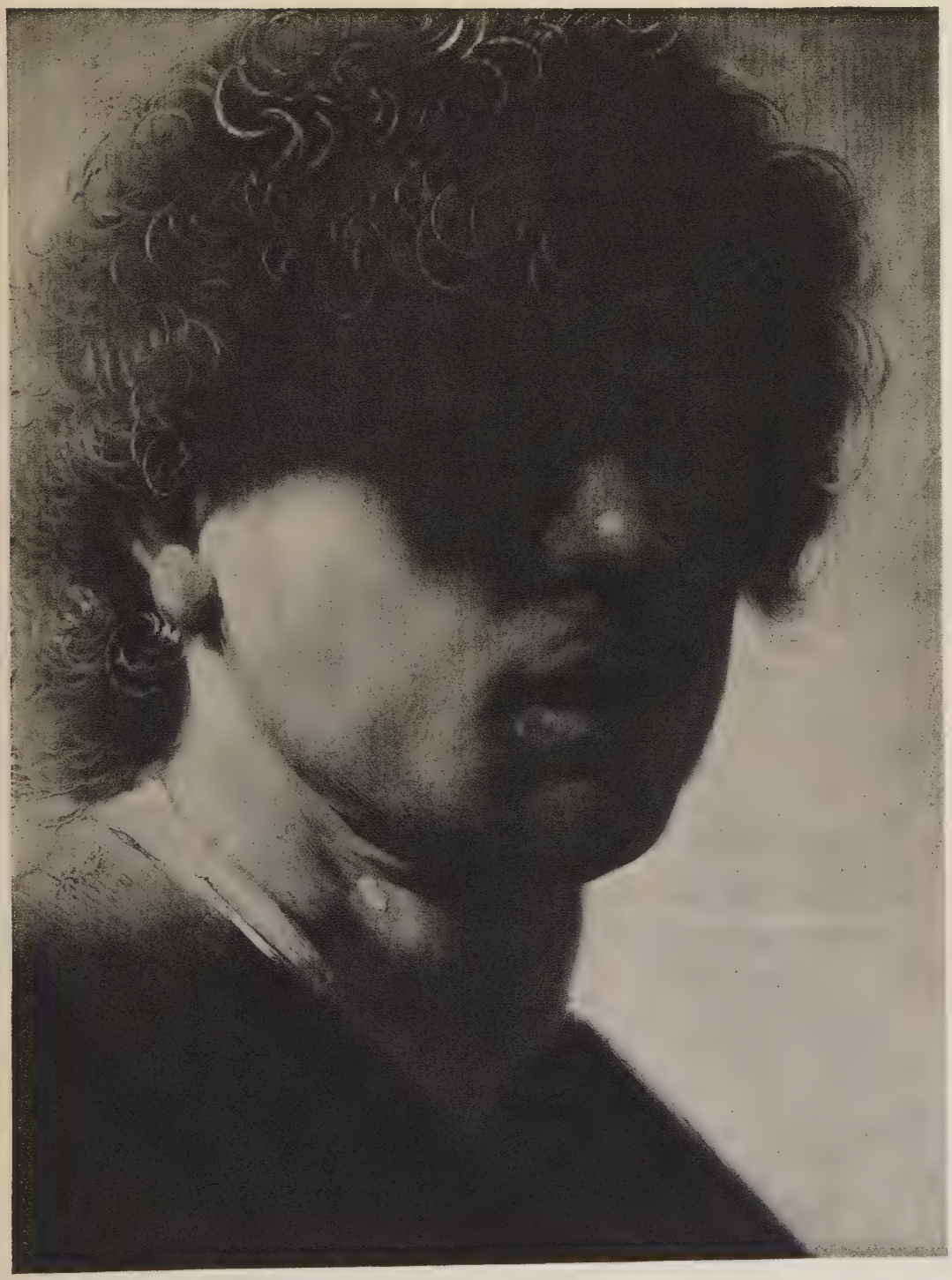
Aus den letzten Jahren des Meisters stammen dann noch einige Gemälde, die wir heute allein der wunderbaren Technik halber sehr hoch einschätzen. Der pastose Auftrag der Farbe, den der Impressionismus unserer Tage gleichsam als neue Entdeckung gepriesen hat, findet sich in allen Alterswerken des Meisters, insbesondere in dem Braunschweiger Familienbild und dem Selbstporträt aus der Sammlung Carstanjen. Es scheint aber kleinlich, in diesen letzten höchsten Kunstoffenbarungen von Technik zu reden.

Der einsame Mann wählte am Schluß seines Lebens noch einmal ein Motiv, das den tiefen Gehalt des Evangeliums in reinster Natur offenbart: die Rückkehr des verlorenen Sohnes. Dieses Gemälde (Nr. 95) gehört wie „Jakobs Segen" zu den ergreifendsten biblischen Darstellungen. Der Sohn, der nach jahrelanger Ausschweifung, nach Irrtum und Sünde zu seinem Vater zurückkehrt, um sich bei ihm als Tagelöhner zu verdingen, und den der blinde alte Vater, ohne ihm auch nur den kleinsten Vorwurf zu machen und ohne auch nur einen Augenblick zu zögern, mit einer unsagbar innerlich geschauten Gebärde seiner Arme aufnimmt, das ist der formgewordene Geist der Gnade.

Und wie die Gnade hier, so die Liebe in der „Judenbraut" (Nr. 94), nicht jene Liebe, die „wie ein junger Wein braust", sondern die still ist, „je mehr sie alt und klar". Die Bewegung des Mannes, der Blick des Mädchens, die Simplizität der Komposition, der überirdische Glanz der reichen Kleidung, das alles schafft einen Eindruck, der unvergeßlich, beglückend und reinigend ist. Das grausige Selbstbildnis aus dem Besitz der Frau von Carstanjen (Nr. 96) bildet den Beschluß dieses Buches. Ein verzerrtes Lächeln in dem verfallenen Gesicht, in dem Licht und Farbe gespenstisch leuchten, eine Absage an die Welt und die Menschen, vom Künstler selbst mit jener unerschütterlichen Objektivität gesehen und dargestellt, die im erhöhten Sinne das Zeichen jeder großen Kunst ist.

Was man bisher Wahrheit nannte und vielleicht deutlicher Echtheit heißen sollte, ist der Wesenszug Rembrandtscher Kunst bis zum Ende gewesen. Er hat nie etwas gemalt, was im gewöhnlichen Sinne schön genannt wird, weder schöne Männer noch schöne Frauen noch schöne Landschaften. Das sollten die nicht vergessen, die immer und immer wieder von der Kunst „Schönes" fordern.

Im Oktober 1669 ist Rembrandt gestorben, nachdem ihm Hendrickje sowohl wie sein Sohn Titus im Tode voraufgegangen waren. Der Notar, der ein Inventar seiner Hinterlassenschaft aufnahm, berichtet, daß außer seinen Kleidern aus Wolle, seiner Wäsche und seinem Arbeitsgerät nichts weiter vorhanden gewesen ist.



Kassel, Kgl. Galerie

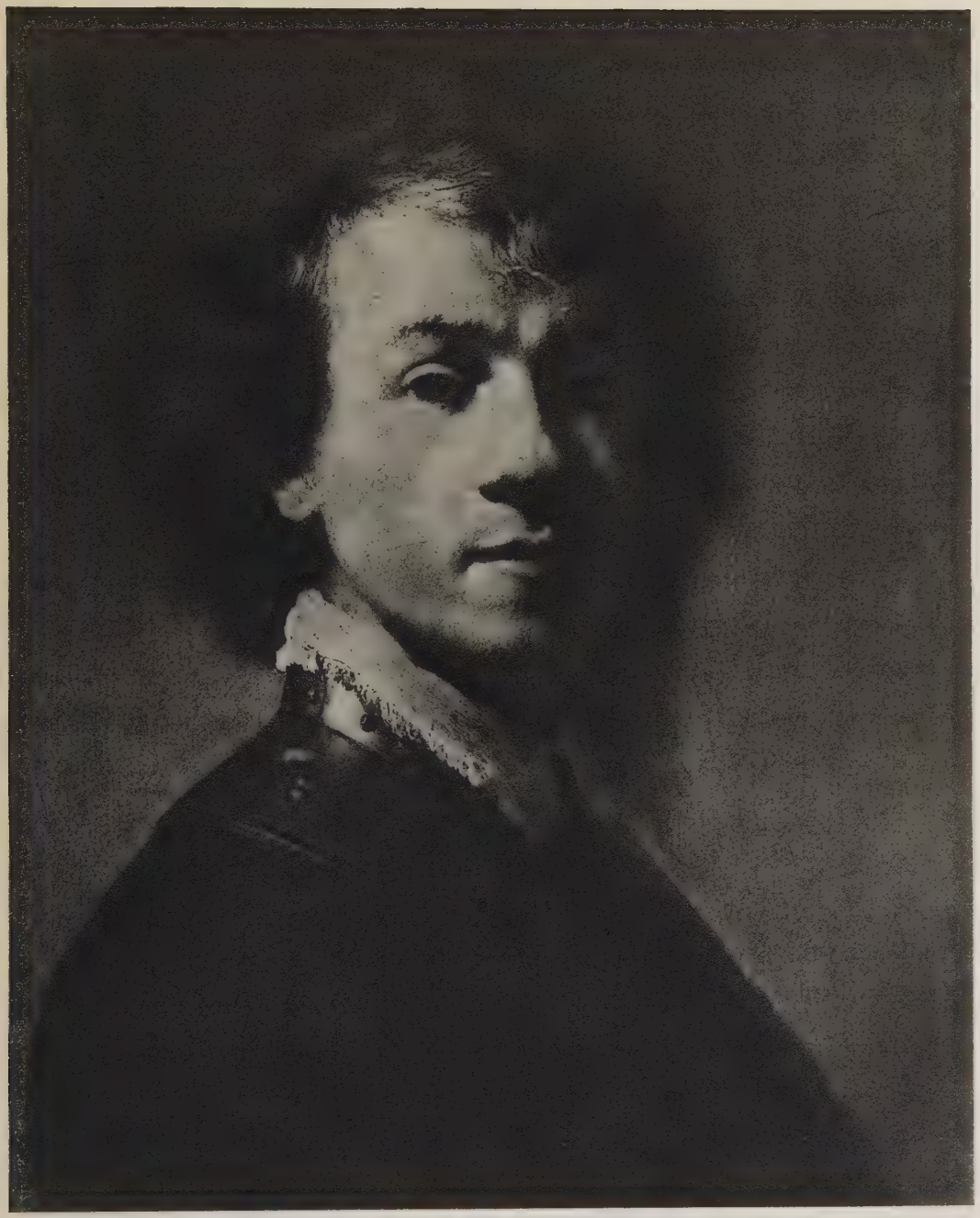
SELBSTBILDNIS

etwa 1627

0,20 hoch, 0,16 breit

Berlin, Kaiser Friedrich-Museum SIMSON UND DELILA 0,60 hoch, 0,49 breit

1628



Haag, Mauritshuis

SELBSTBILDNIS

1629

0,37 hoch, 0,29 breit

Brighton, W. Chamberlain — REMBRANDTS VATER — 0,65 hoch, 0,51 breit

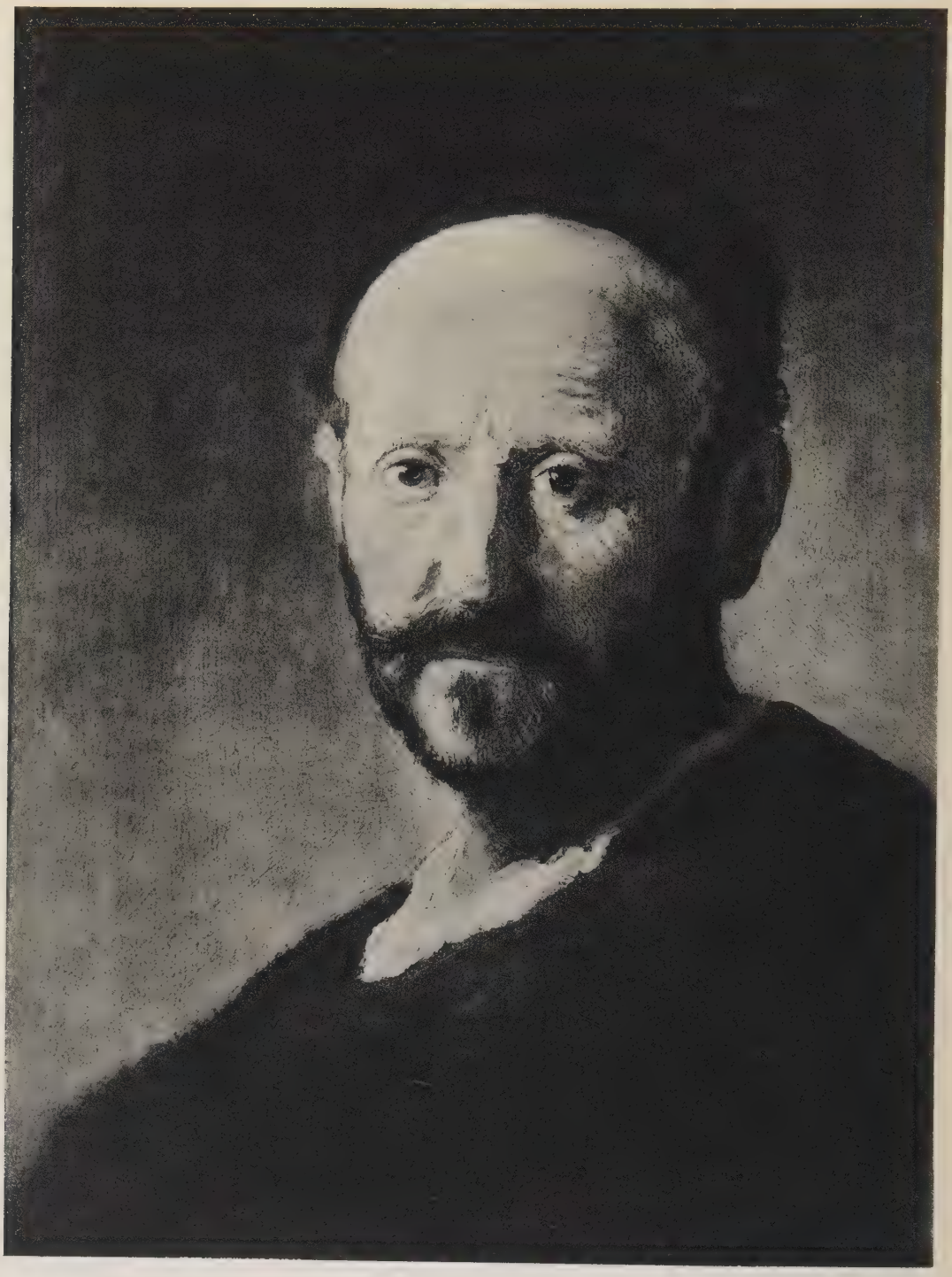
etwa 1629

Kassel, Kgl. Galerie

BILDNIS EINES GREISES

1630

0,66 hoch, 0,56 breit



Kassel, Kgl. Galerie

REMBRANDTS VATER

etwa 1630

0,48 hoch, 0,37 breit

Haag, Mauritshuis

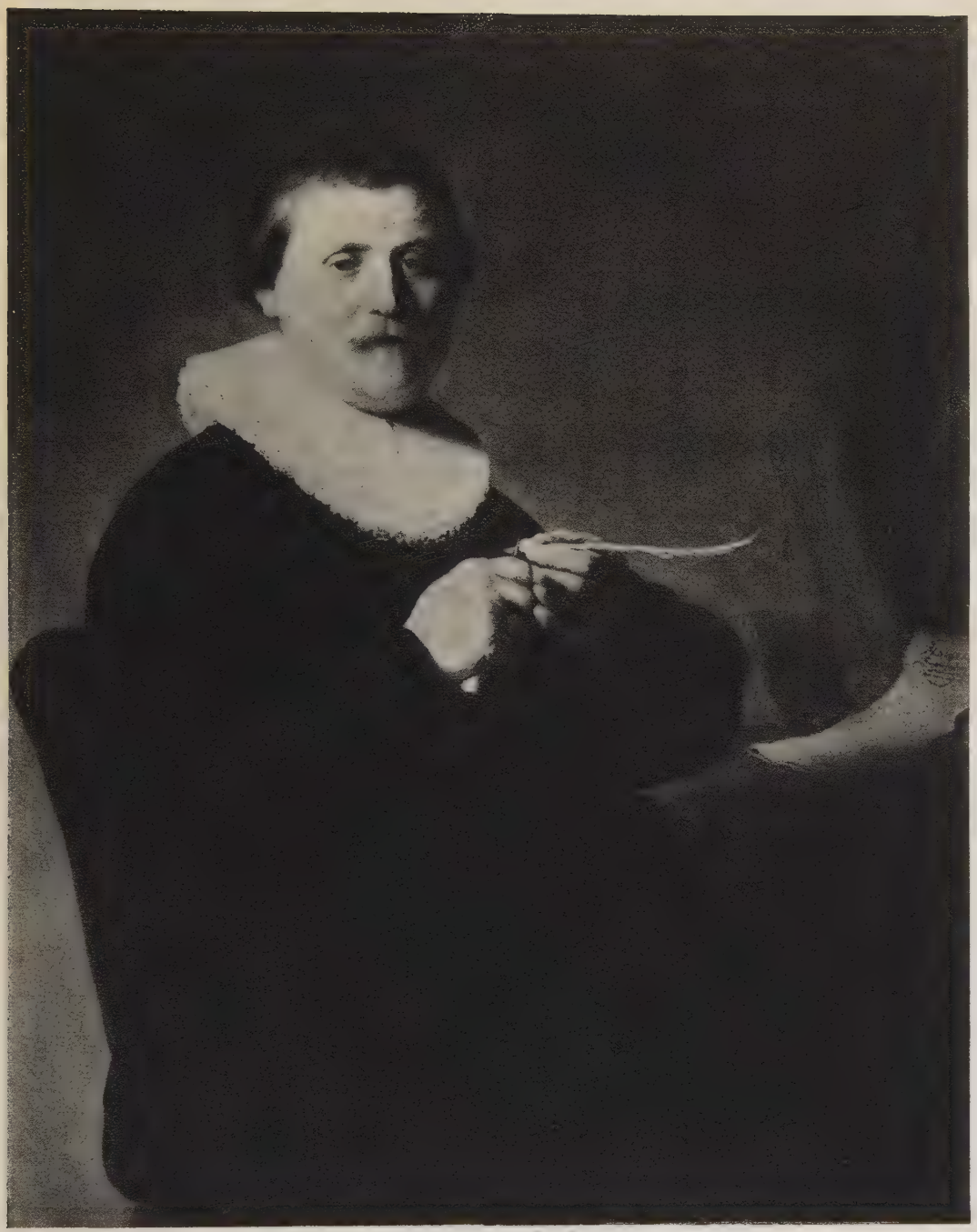
SIMEON IM TEMPEL

1631

0,60 hoch, 0,48 breit

Wien, Liechtenstein-Galerie SOGENANNTE SCHWESTER REMBRANDTS 0,59 hoch, 0,44 breit

1632

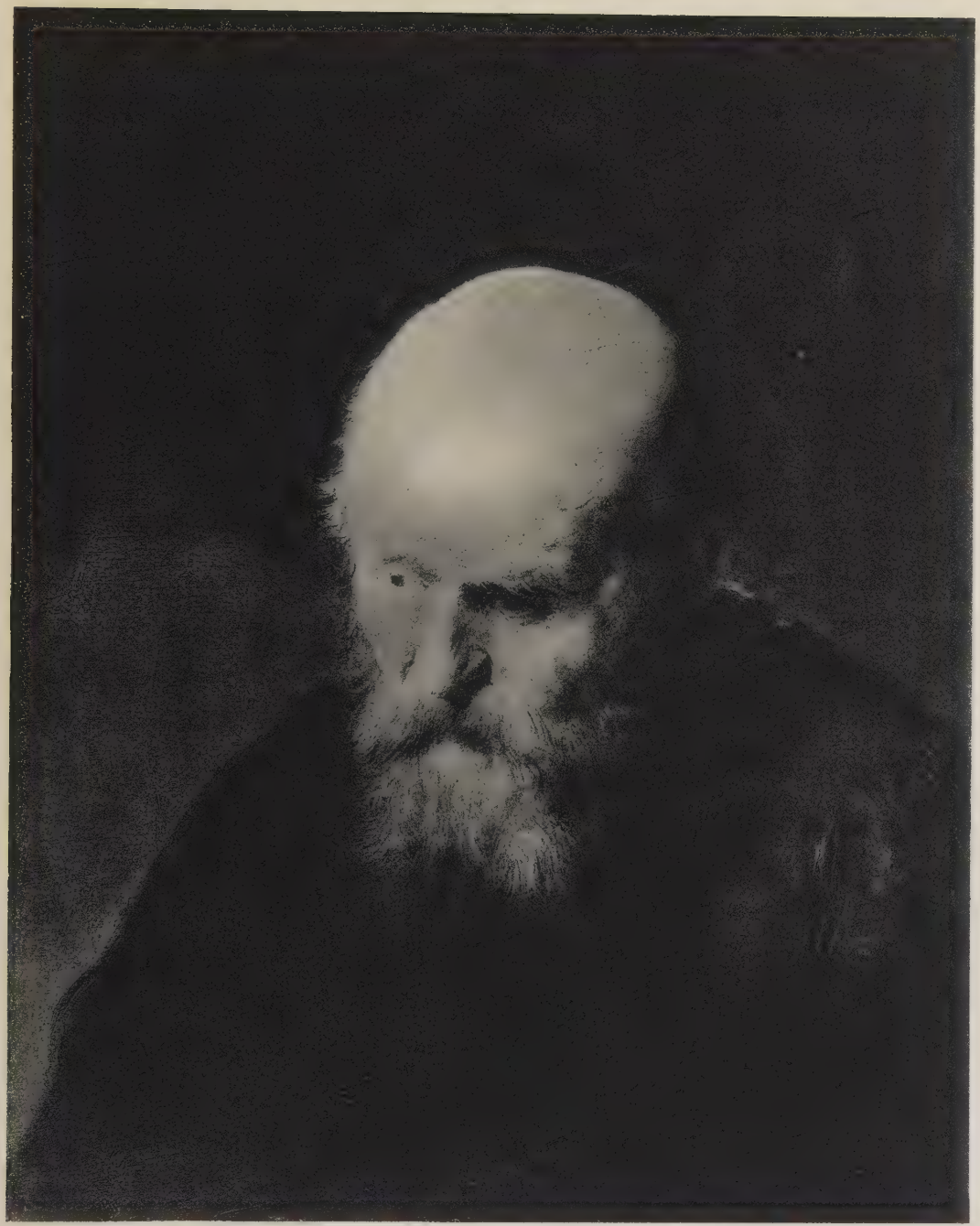


Kassel, Kgl. Galerie — SCHREIBLEHRER COPPENOL — 1,00 hoch, 0,78 breit

etwa 1632

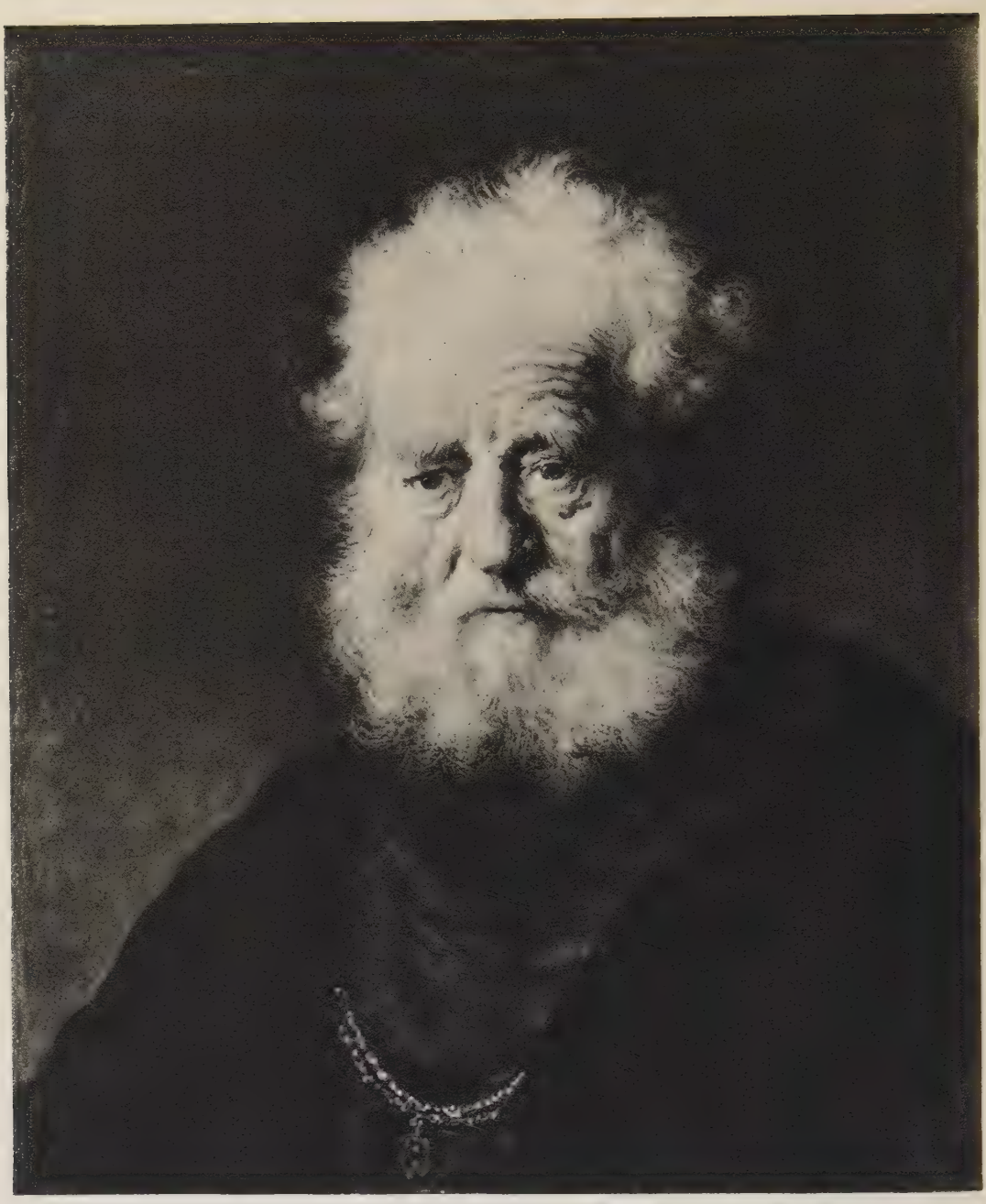
Petersburg, Eremitage — VERMUTLICH VATER REMBRANDTS — 0,36 hoch, 0,27 breit

etwa 1630



Kassel, Kgl. Galerie — DER MANN MIT DER GLATZE — 0,50 hoch, 0,39 breit

1632



Kassel, Kgl. Galerie

ALTER MANN

1632

0,59 hoch, 0,49 breit

Berlin, Kaiser Friedrich-Museum RAUB DER PROSERPINA 0,83 hoch, 0,78 breit

etwa 1632

Haag, Mauritshuis — DIE ANATOMIE DES PROFESSORS TULP — 1,62 hoch, 2,16 breit

1 6 3 2

München, Alte Pinakothek — DIE KREUZAUFRICHTUNG — 0,96 hoch, 0,72 breit

1633

Kassel, Kgl. Galerie

SASKIA

etwa 1633

0,98 hoch, 0,77 breit

London, National-Galerie — CHRISTUS VOR PILATUS — 0,53 hoch, 0,44 breit

1633

Kassel, Kgl. Galerie DER DICHTER JAN HERMANSZ KRUL 1,23 hoch, 0,94 breit

1633

Dresden, Gemälde-Galerie

SASKIA

1633

0,52 hoch, 0,44 breit

Petersburg, Eremitage

SASKIA ALS FLORA

1634

1,25 hoch, 1,01 breit

Kassel, Kgl. Galerie

SELBSTBILDNIS

1634

0,79 hoch, 0,64 breit

London, National-Galerie — BILDNIS EINER ALTEN FRAU — 0,68 hoch, 0,53 breit

1634

Berlin, Kaiser Friedrich-Museum SELBSTBILDNIS 0,57 hoch, 0,46 breit

1634

Dresden, Gemälde-Galerie SELBSTBILDNIS MIT DER SASKIA 1,61 hoch, 1,31 breit

1634

Haag, Mauritshuis

SELBSTBILDNIS

etwa 1634

0,62 hoch, 0,47 breit

Kassel, Kgl. Galerie

JUNGE FRAU

etwa 1635

0,72 hoch, 0,59 breit

Dresden, Gemälde-Galerie GANYMED UND DER ADLER 1,71 hoch, 1,30 breit

1635

Petersburg, Eremitage ABRAHAM BEWIRTET DIE DREI ENGEL 1,21 hoch, 1,62 breit

etwa 1636

Chatsworth, Herzog von Devonshire EIN RABBINER 1,05 hoch, 0,80 breit

1635

Wien, Liechtenstein-Galerie

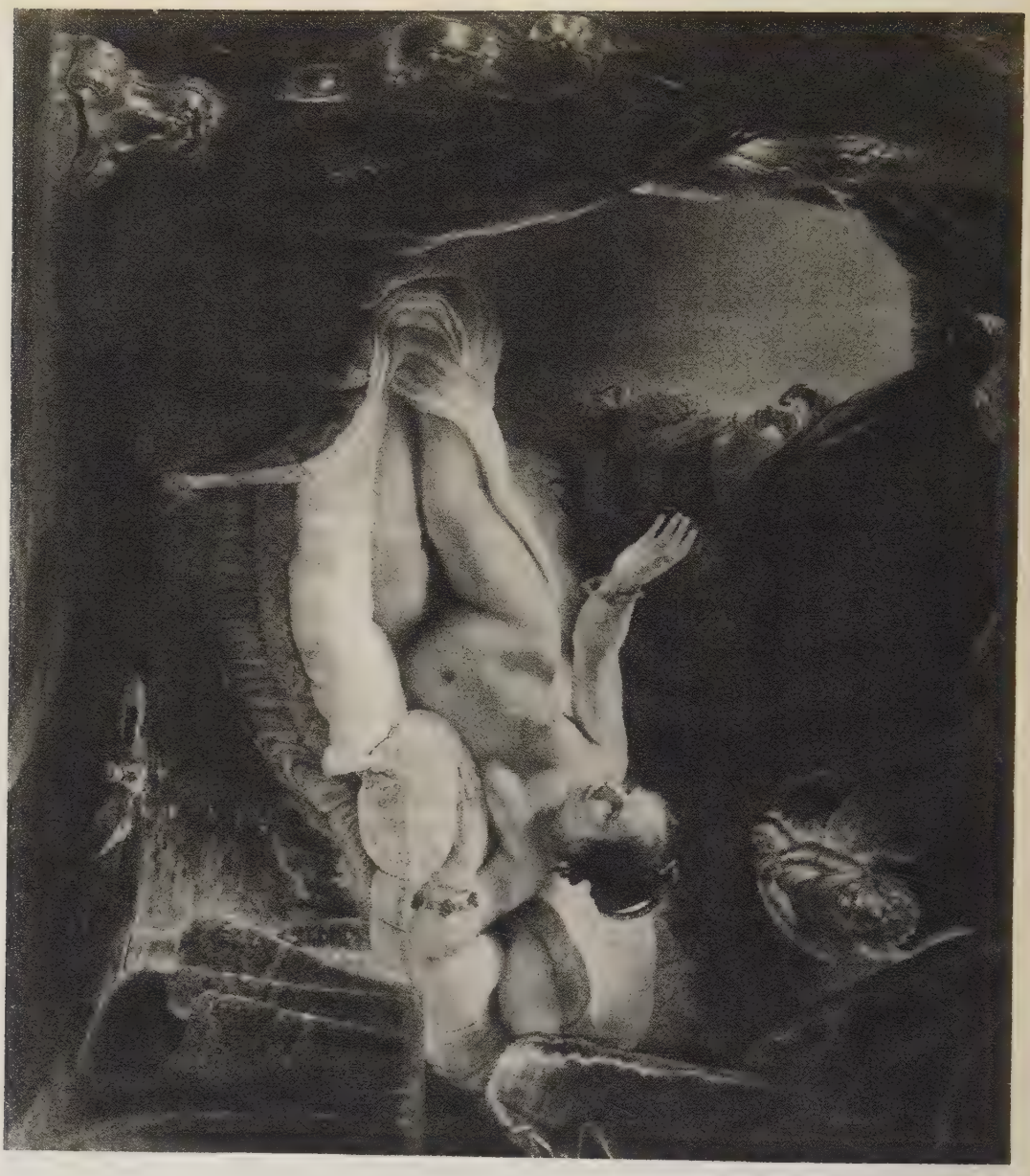
BILDNIS EINER DAME

1636

0,66 hoch, 0,52 breit

München, Alte Pinakothek — CHRISTI HIMMELFAHRT — 0,92 hoch, 0,67 breit

1636



Petersburg, Eremitage

DANAE

1636

1,85 hoch, 2,03 breit

Petersburg, Eremitage

MÄNNLICHES BILDNIS

1637

0,97 hoch, 0,66 breit

Amsterdam, Rijksmuseum

LANDSCHAFT

etwa 1637

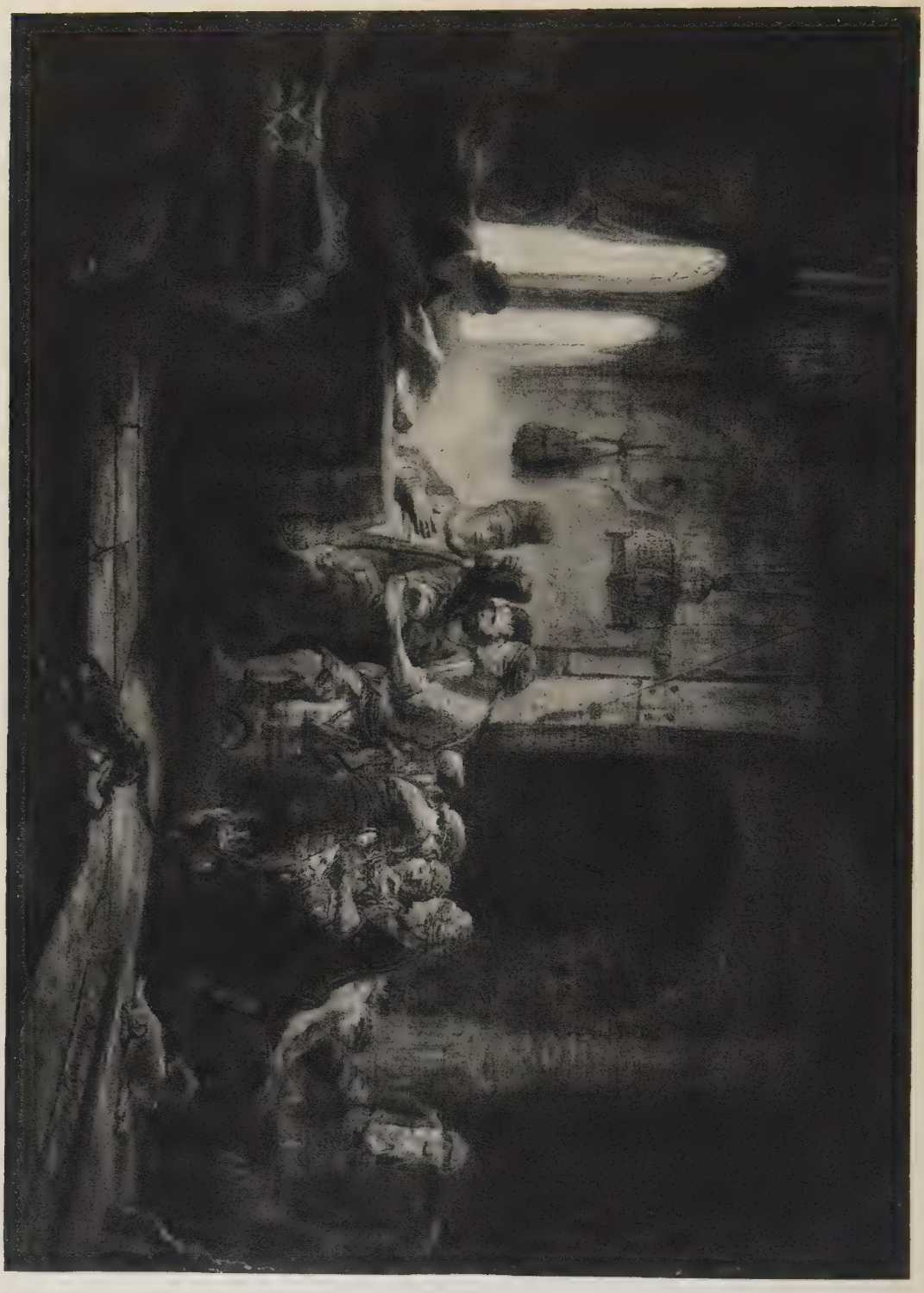
0,29 hoch, 0,40 breit

Dresden, Gemälde-Galerie

SIMSONS HOCHZEIT

1638

1,26 hoch, 1,75 breit



Petersburg, Eremitage GLEICHNIS VON DEN ARBEITERN IM WEINBERGE 0,31 hoch, 0,42 breit

1637

Dresden, Gemälde-Galerie

ROHRDOMMELJÄGER

1639

1,21 hoch, 0,89 breit

Wien, Hofmuseum

REMBRANDTS MUTTER

1639

0,80 hoch, 0,62 breit

Kassel, Kgl. Galerie

BILDNIS EINES MANNES

1639

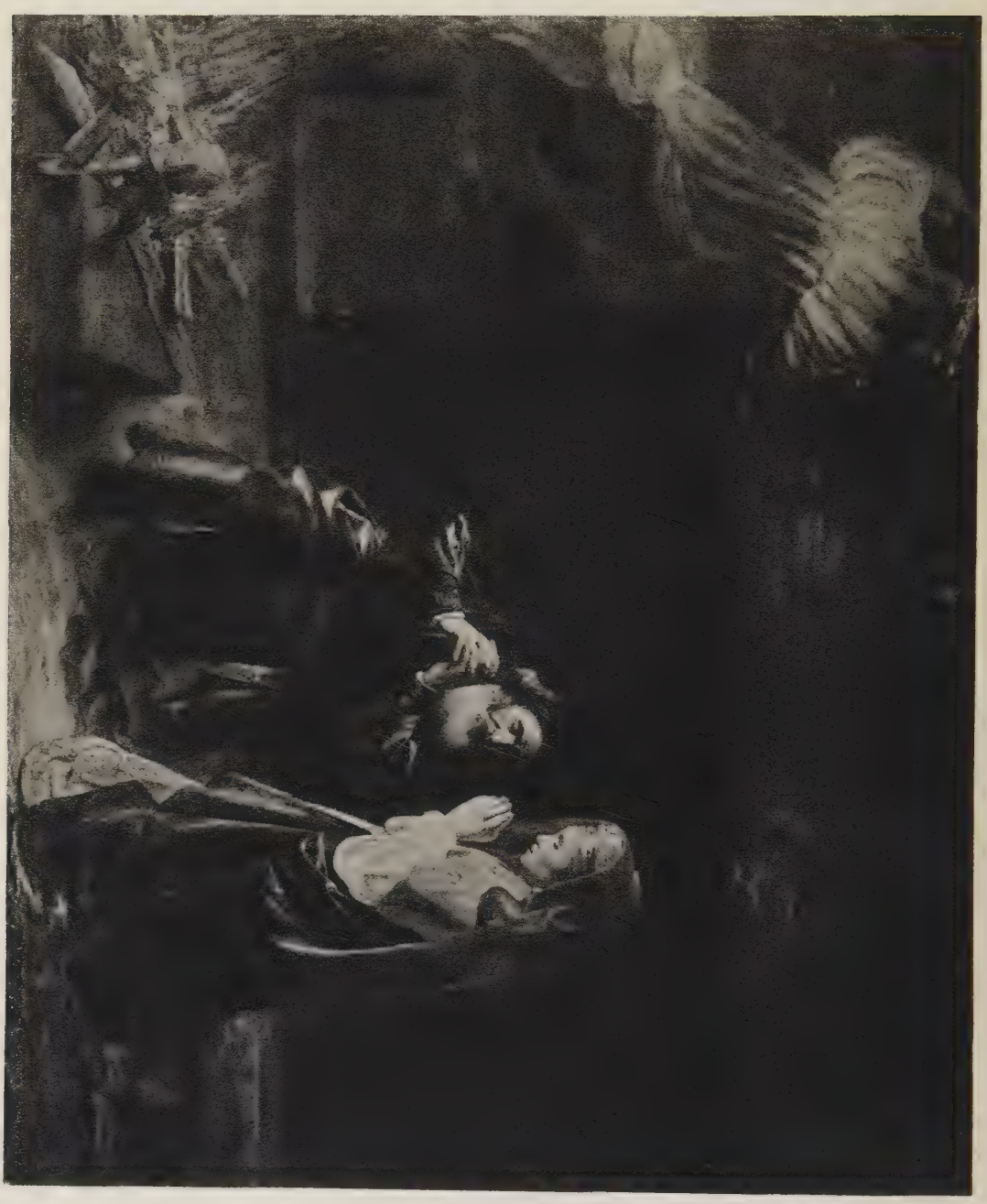
1,98 hoch, 1,21 breit

Dresden, Gemälde-Galerie SASKIA MIT DER BLUME 0,98 hoch, 0,82 breit

1641

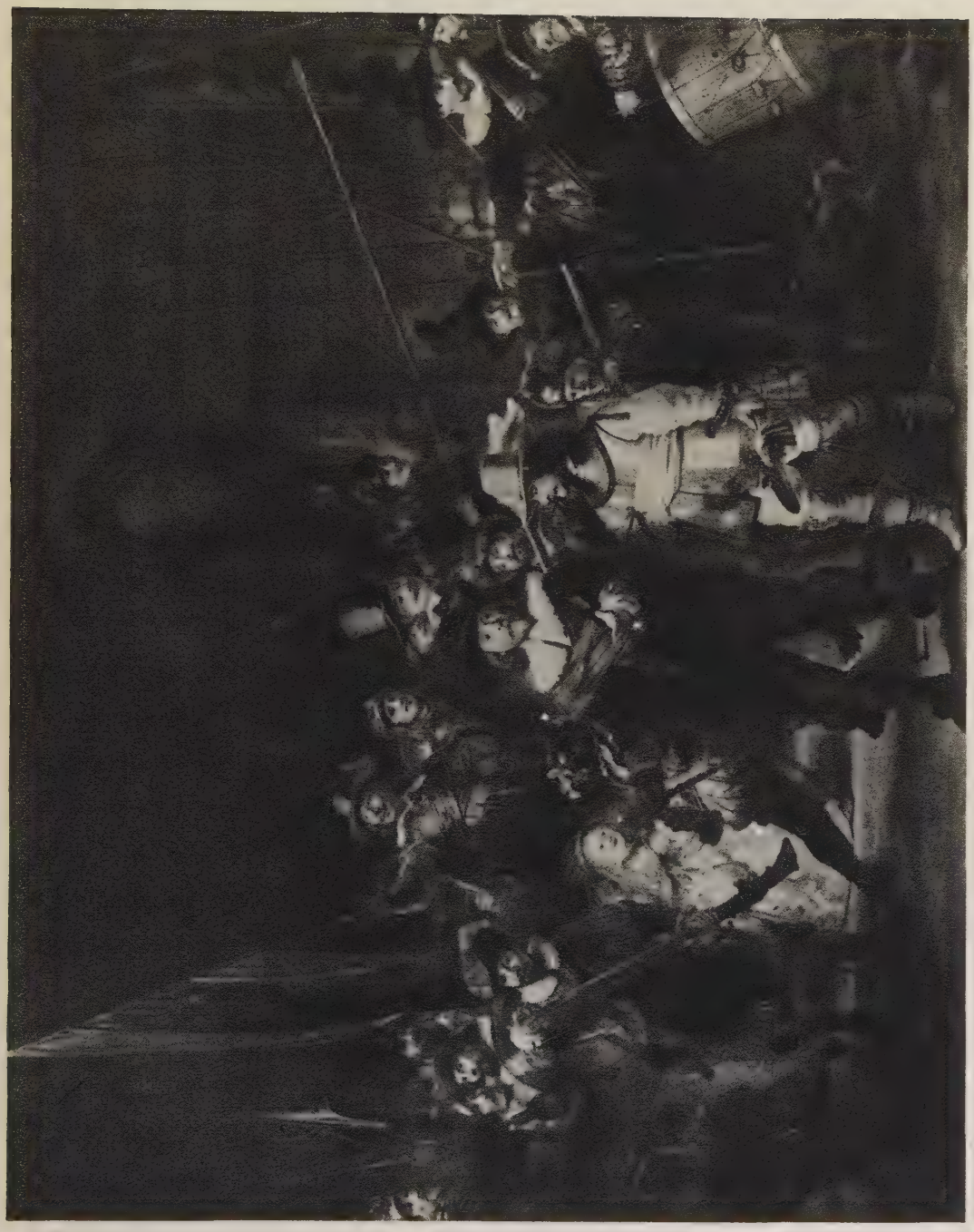
Berlin, Kaiser Friedrich-Museum DER PREDIGER ANSLO UND SEINE FRAU 1,72 hoch, 2,09 breit

1641



Dresden, Gemälde-Galerie DAS OPFER MANOAHS 2,42 hoch, 2,83 breit

1641



Amsterdam, Rijksmuseum DIE SOGENANNTE NACHTWACHE 3,65 hoch, 4,38 breit

1642

Amsterdam, Rijksmuseum ELISABETH JACOBS BAS 1,16 hoch, 0,88 breit

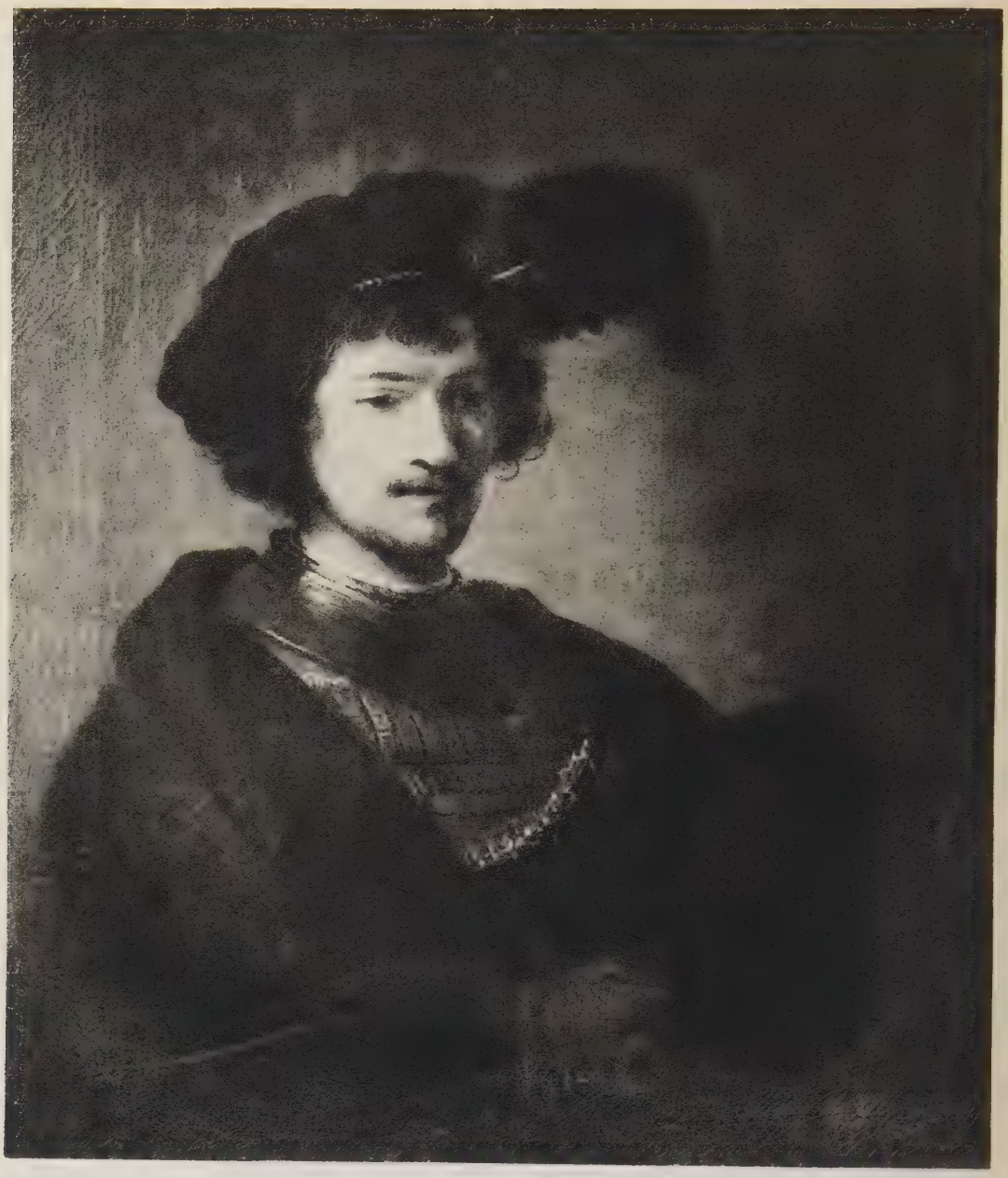
etwa 1642

Kassel, Kgl. Galerie

STUDIENKOPF

etwa 1643

0,20 hoch, 0,16 breit



Dresden, Gemälde-Galerie

JUNGER KRIEGER

1643

0,76 hoch, 0,67 breit

London, National-Galerie — CHRISTUS UND DIE EHEBRECHERIN — 0,81 hoch, 0,64 breit

1644

Petersburg, Eremitage — DIE HEILIGE FAMILIE — 1,17 hoch, 0,91 breit

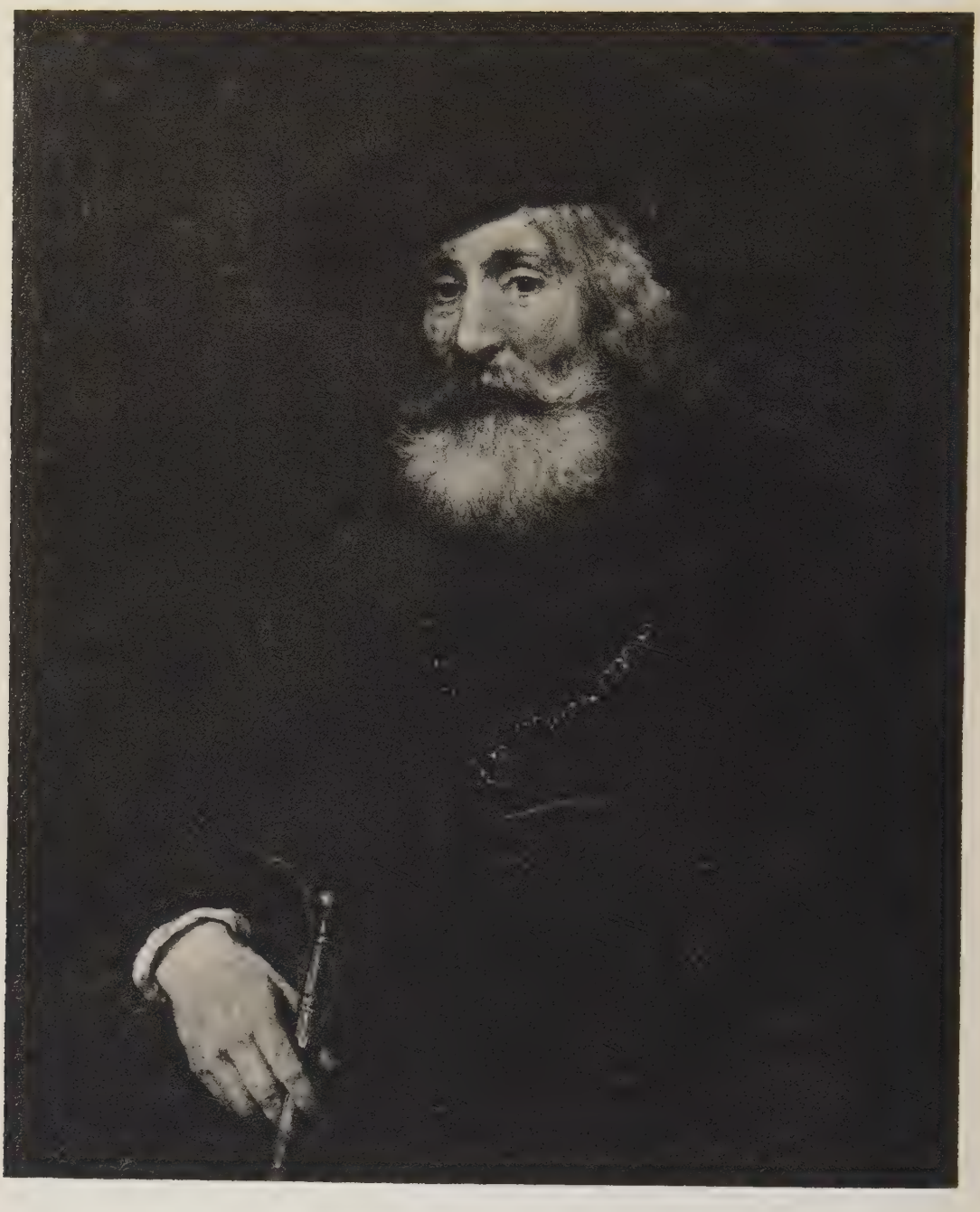
1645

Berlin, Kaiser Friedrich-Museum

JUNGER JUDE

1645

0,24 hoch, 0,20 breit

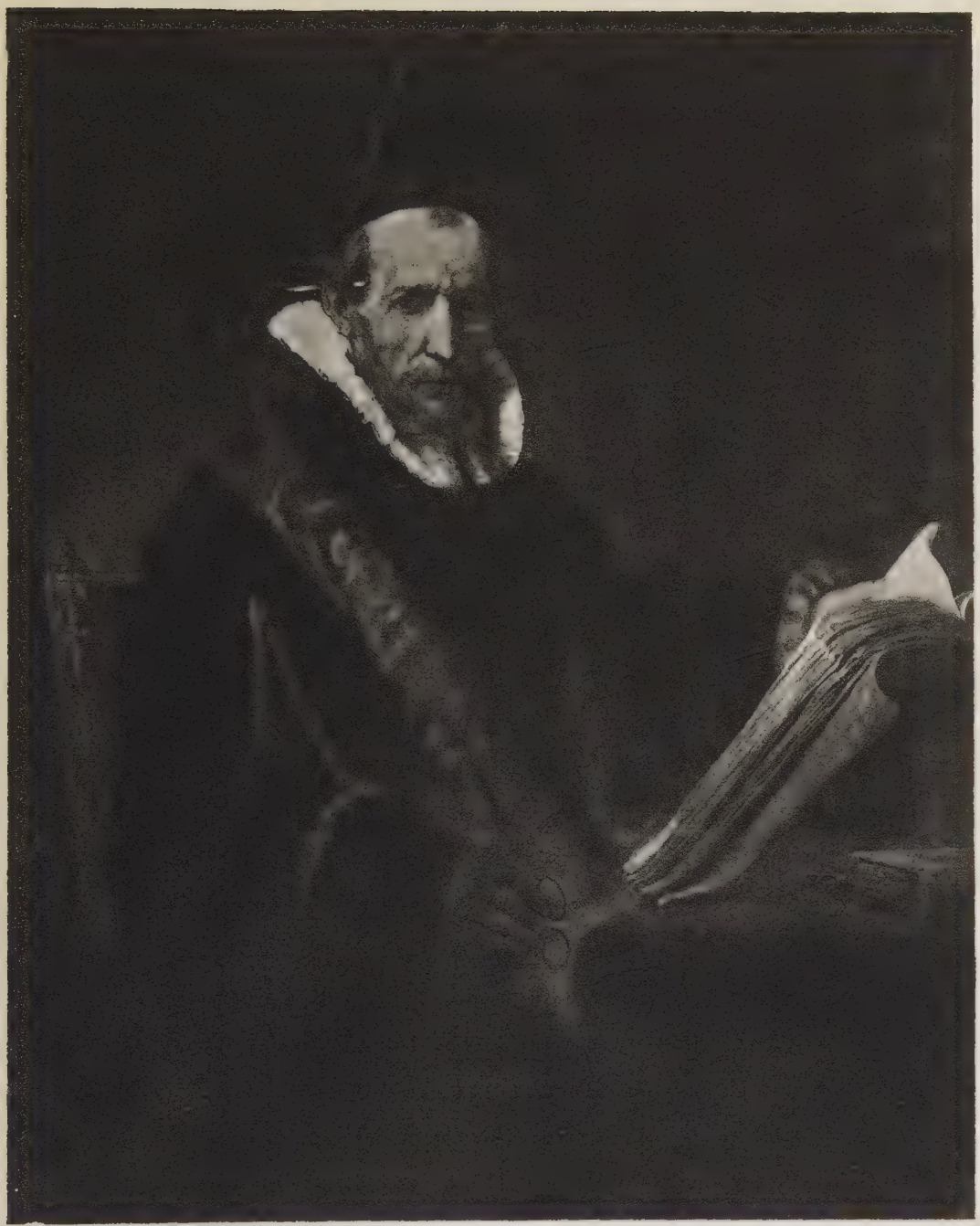


Dresden, Gemälde-Galerie

ALTER MIT STOCK

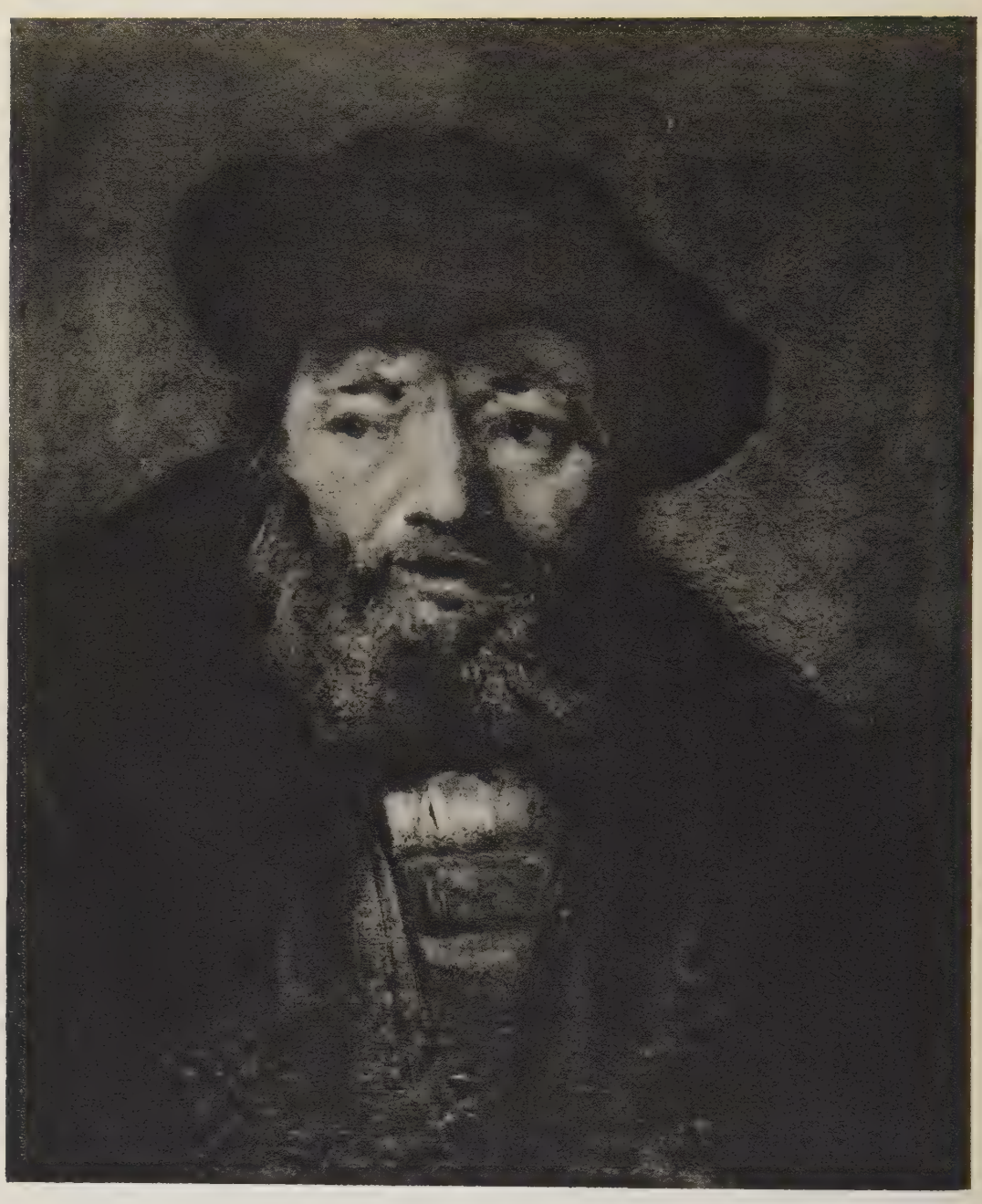
etwa 1645

0,95 hoch, 0,80 breit



Berlin, Sammlung von Carstanjen EIN GEISTLICHER 1,30 hoch, 1,10 breit

1645



Glasgow, Corporation Art Galery

STUDIENKOPF

etwa 1645

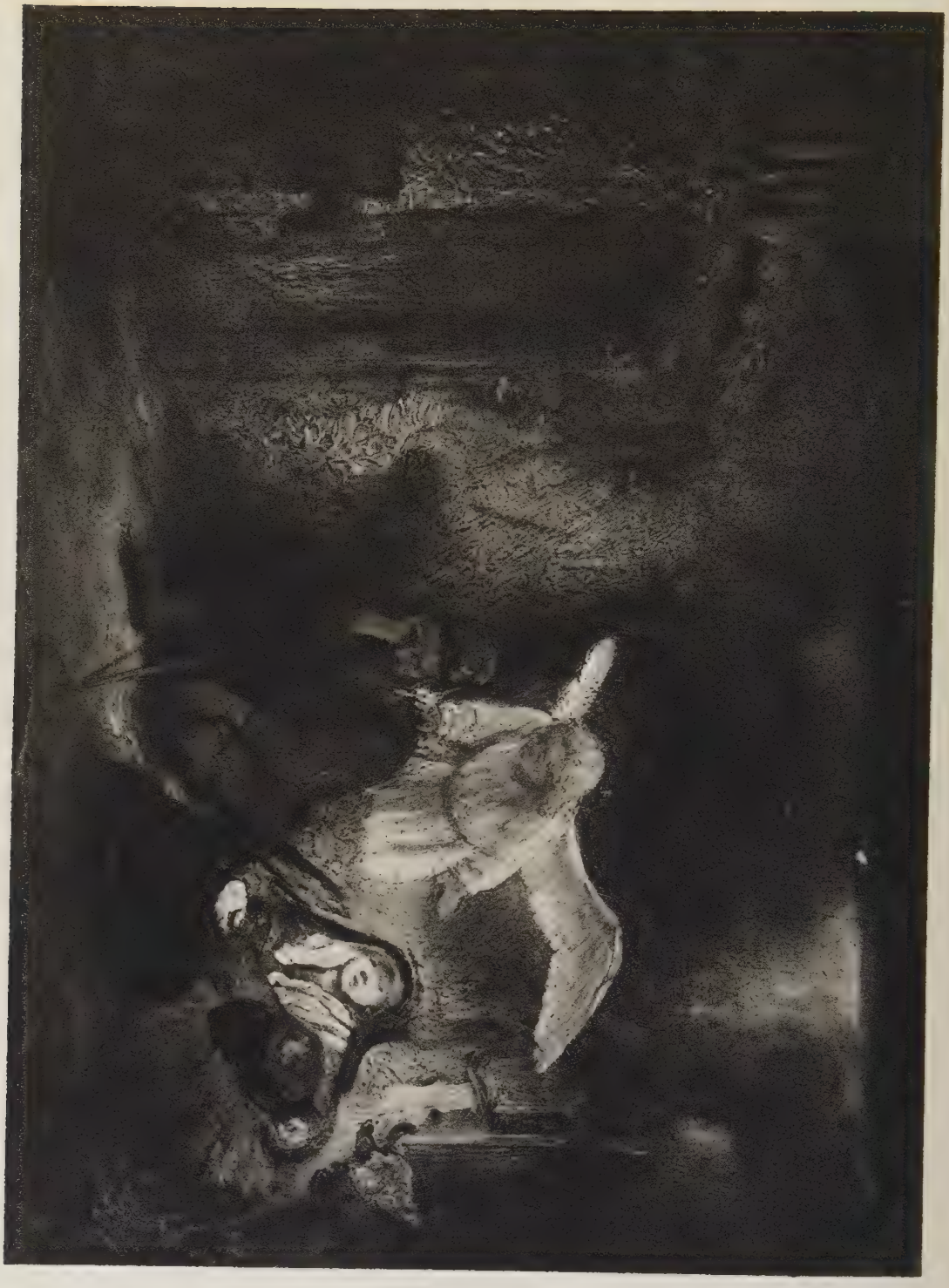
0,24 hoch, 0,21 breit

Berlin, Kaiser Friedrich-Museum

EIN RABBINER

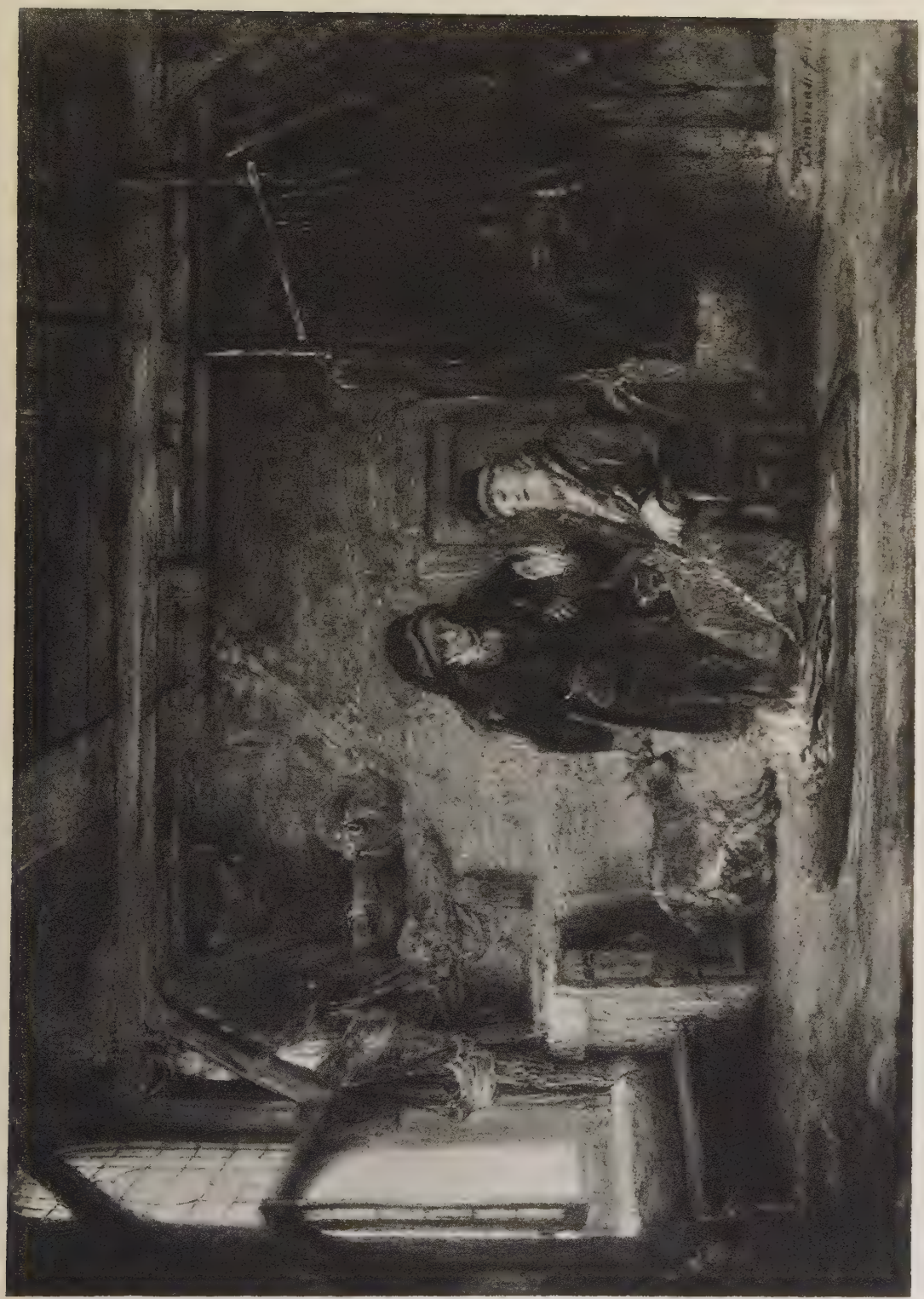
1645

1,10 hoch, 0,82 breit



Berlin, Kaiser Friedrich-Museum — DER TRAUM JOSEPHS — 0,20 hoch, 0,27 breit

1645



Berlin, Kaiser Friedrich-Museum DIE FRAU DES TOBIAS MIT DER ZIEGE 0,20 hoch, 0,27 breit

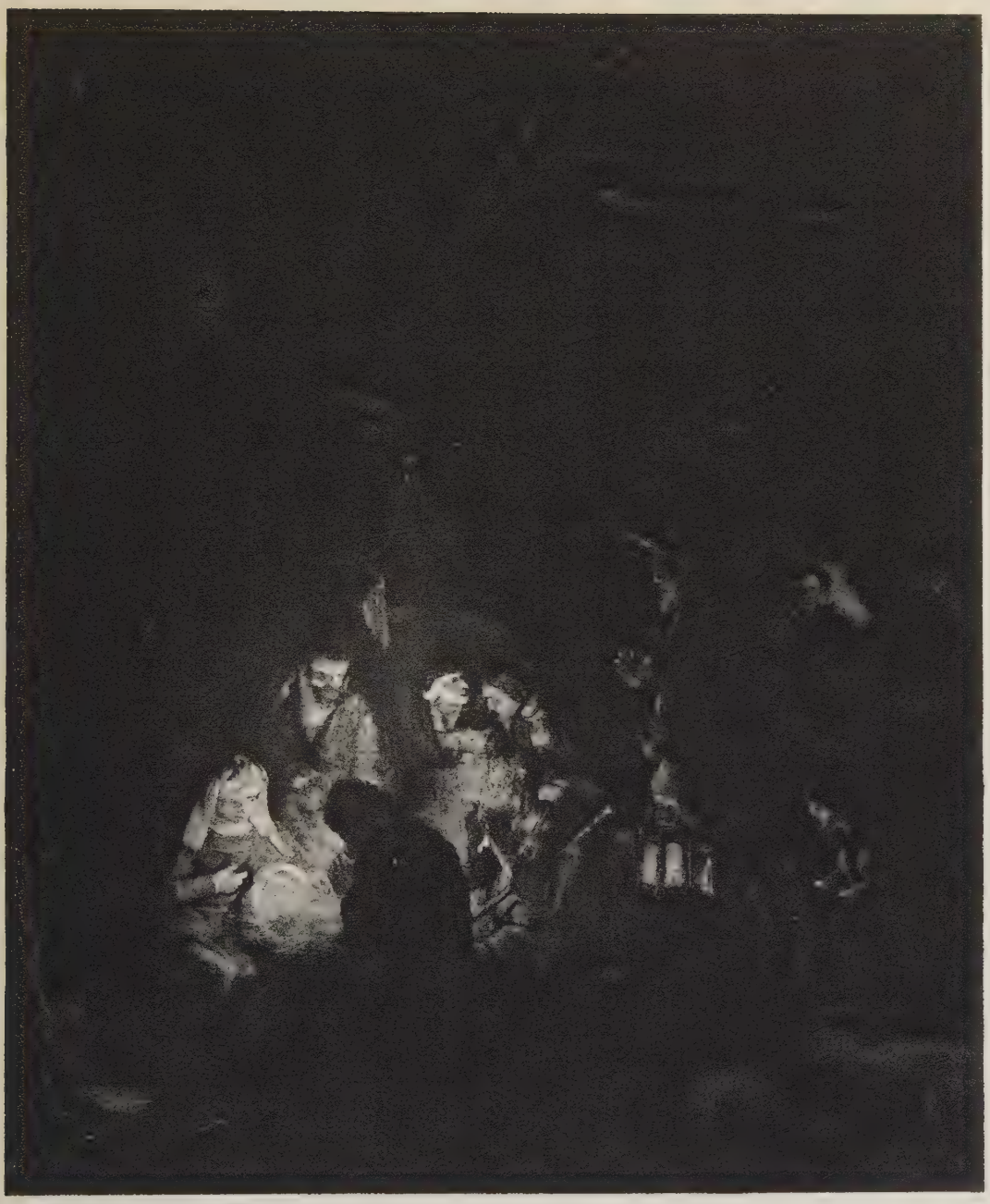
1645

Kassel, Kgl. Galerie

WINTERLANDSCHAFT

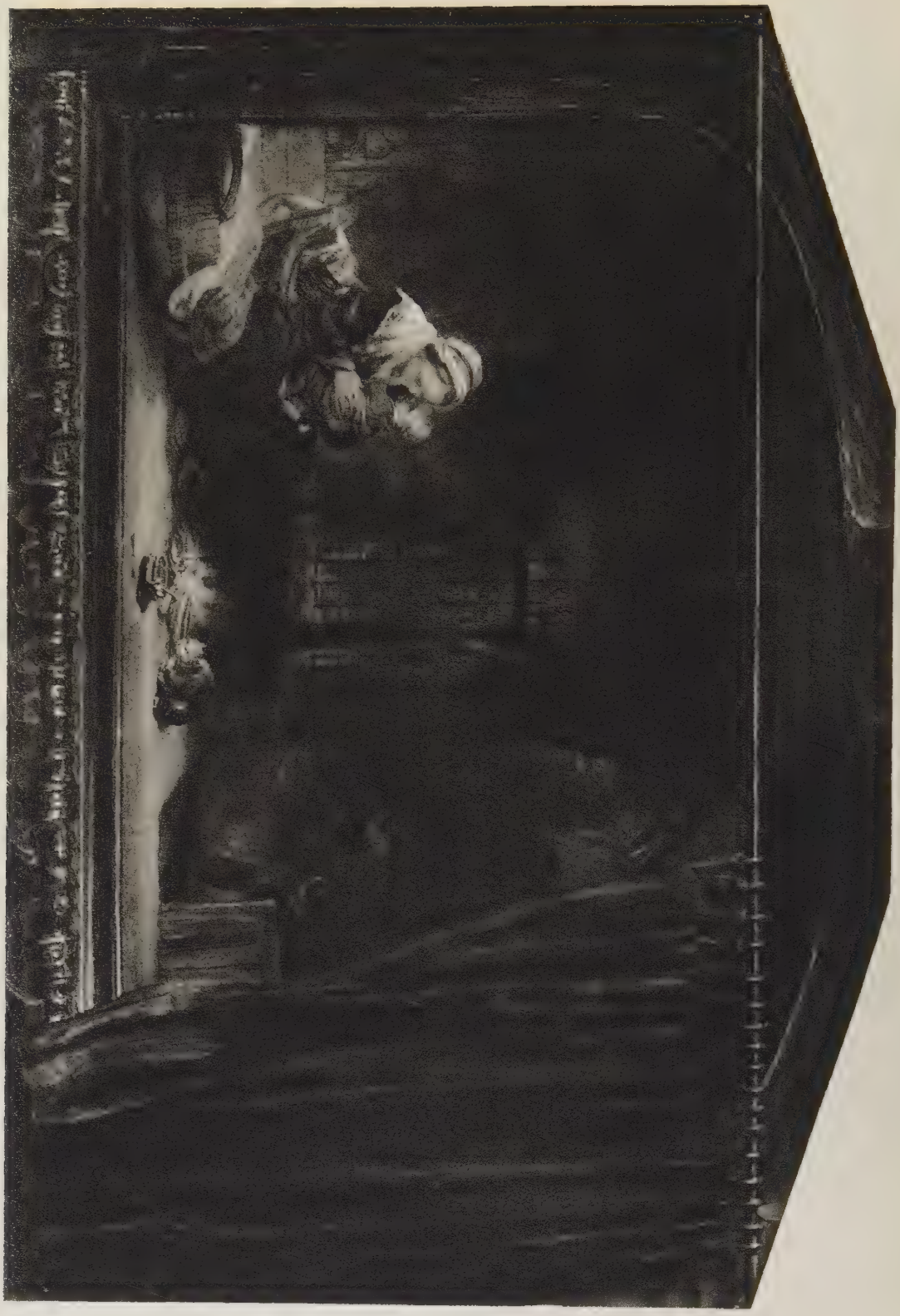
1646

0,16 hoch, 0,22 breit



London, National-Galerie — DIE ANBETUNG DER HIRTEN — 0,63 hoch, 0,55 breit

1646



Kassel, Kgl. Galerie

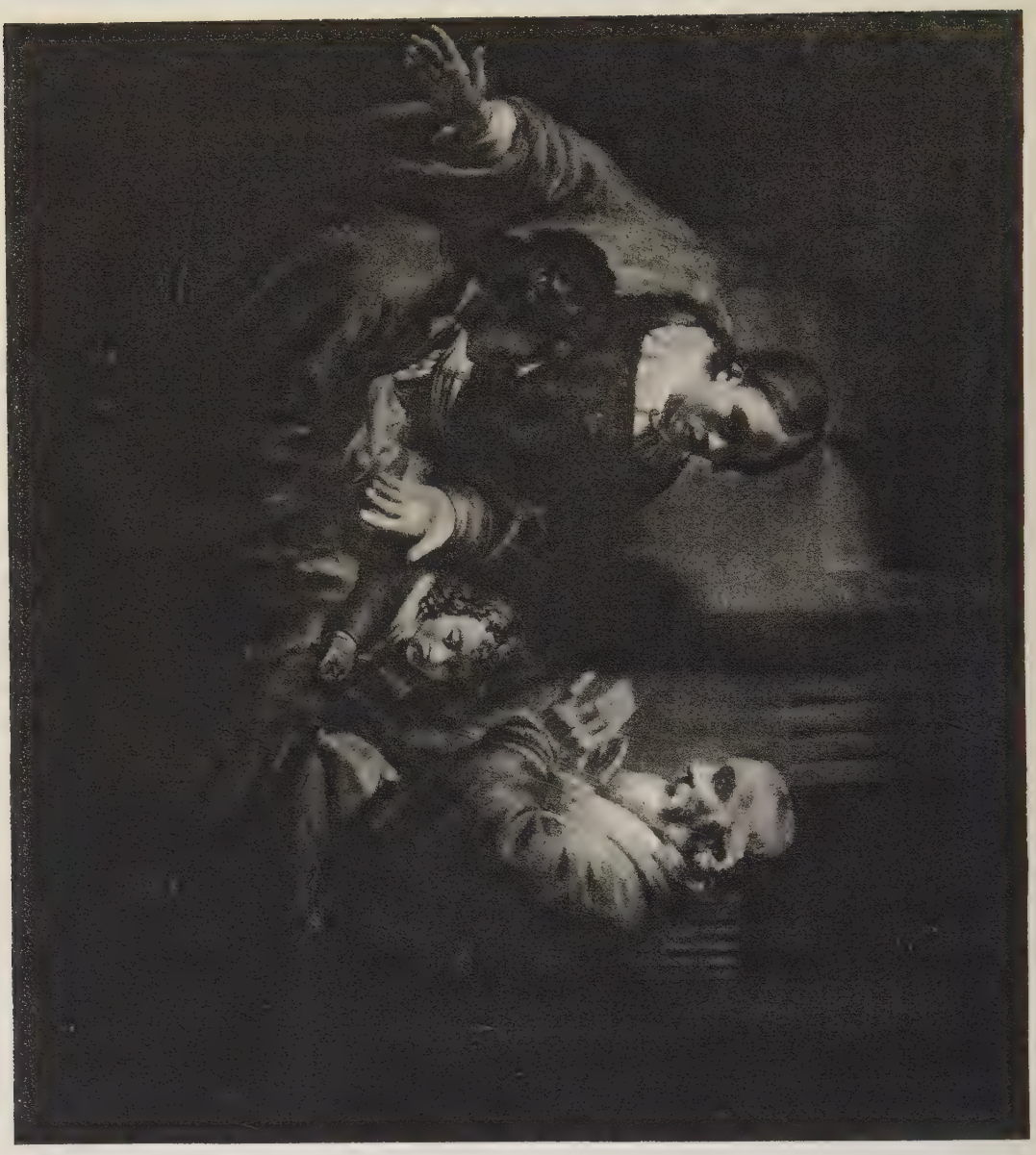
DIE HEILIGE FAMILIE

1646

0,45 hoch, 0,67 breit

Berlin, Kaiser Friedrich-Museum DER BARMHERZIGE SAMARITER 0,31 hoch, 0,37 breit

etwa 1648



Petersburg, Eremitage — JOSEPHS BLUTIGER ROCK — 1,54 hoch, 1,68 breit

etwa 1650

Berlin, Kaiser Friedrich-Museum — DIE VISION DANIELS — 0,96 hoch, 1,16 breit

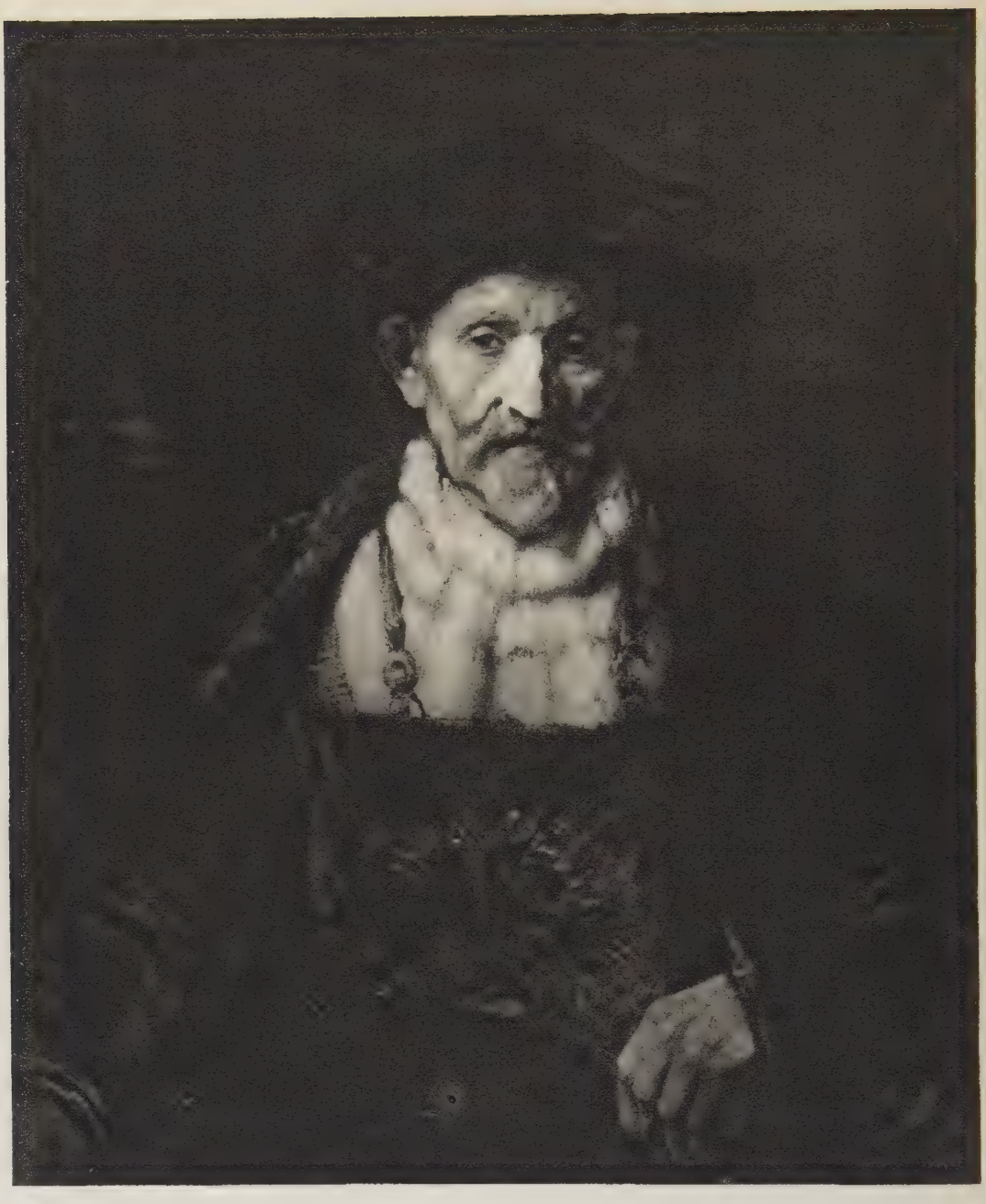
etwa 1650

Berlin, Kaiser Friedrich-Museum REMBRANDTS BRUDER MIT DEM HELM 0,67 hoch, 0,51 breit

etwa 1650

Kassel, Kgl. Galerie — LANDSCHAFT MIT RUINEN AUF DEM BERGE — 0,66 hoch, 0,86 breit

etwa 1650



London, Herzog von Devonshire BILDNIS EINES ALTEN MANNES 0,79 hoch, 0,66 breit

1651

Kassel, Kgl. Galerie NICOLAES BRUYNINGH 1,05 hoch, 0,90 breit

1652

Dresden, Gemälde-Galerie

GRABLEGUNG CHRISTI

1653

0,97 hoch, 0,68 breit

Dresden, Gemälde-Galerie

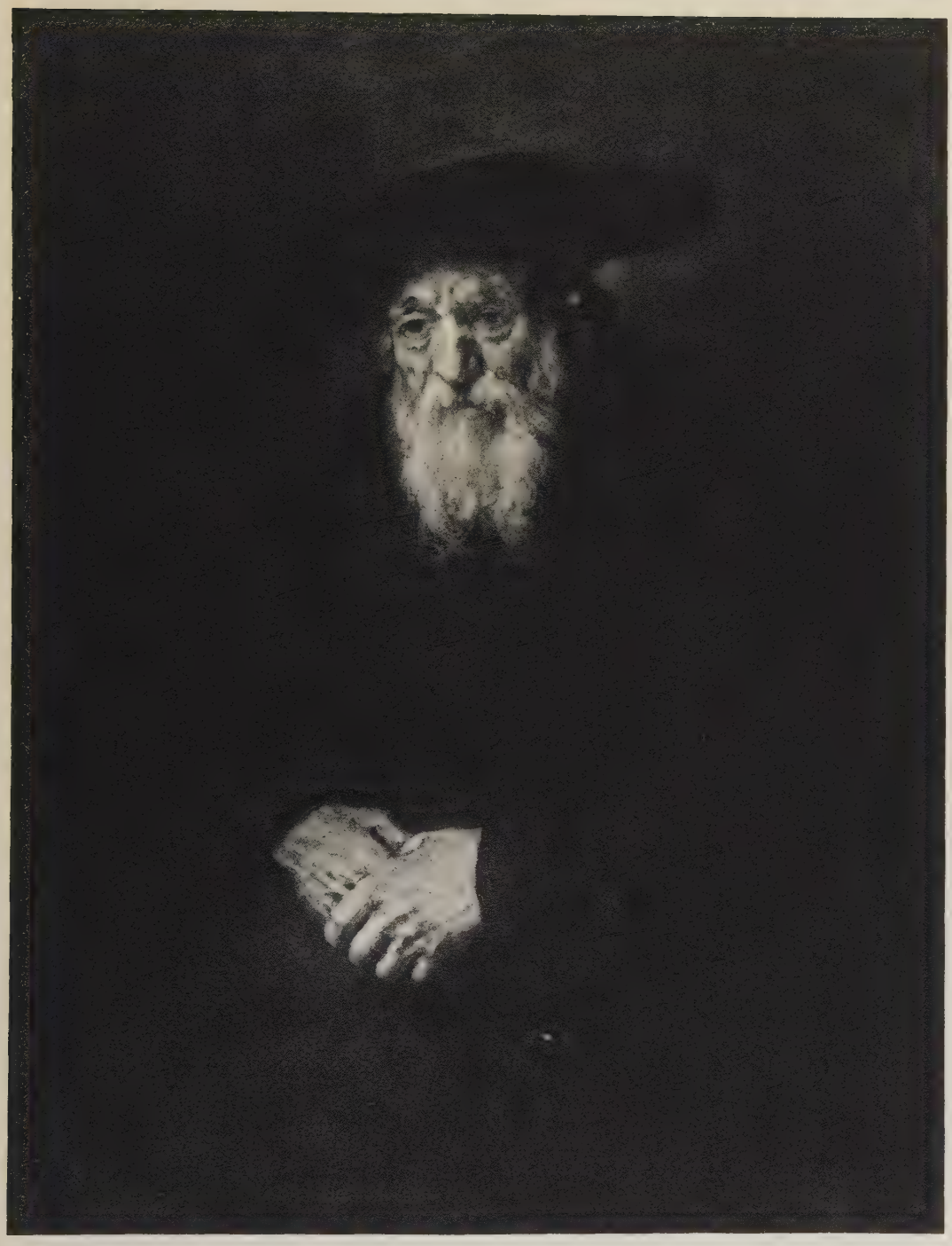
BÄRTIGER ALTER

1654

1,02 hoch, 0,78 breit

München, Alte Pinakothek — SELBSTBILDNIS — 0,82 hoch, 0,67 breit

1654



Petersburg, Eremitage

80JÄHRIGER JUDE

1654

1,09 hoch, 0,84 breit

Kassel, Kgl. Galerie

MÄNNLICHES BILDNIS

Echtheit angezweifelt

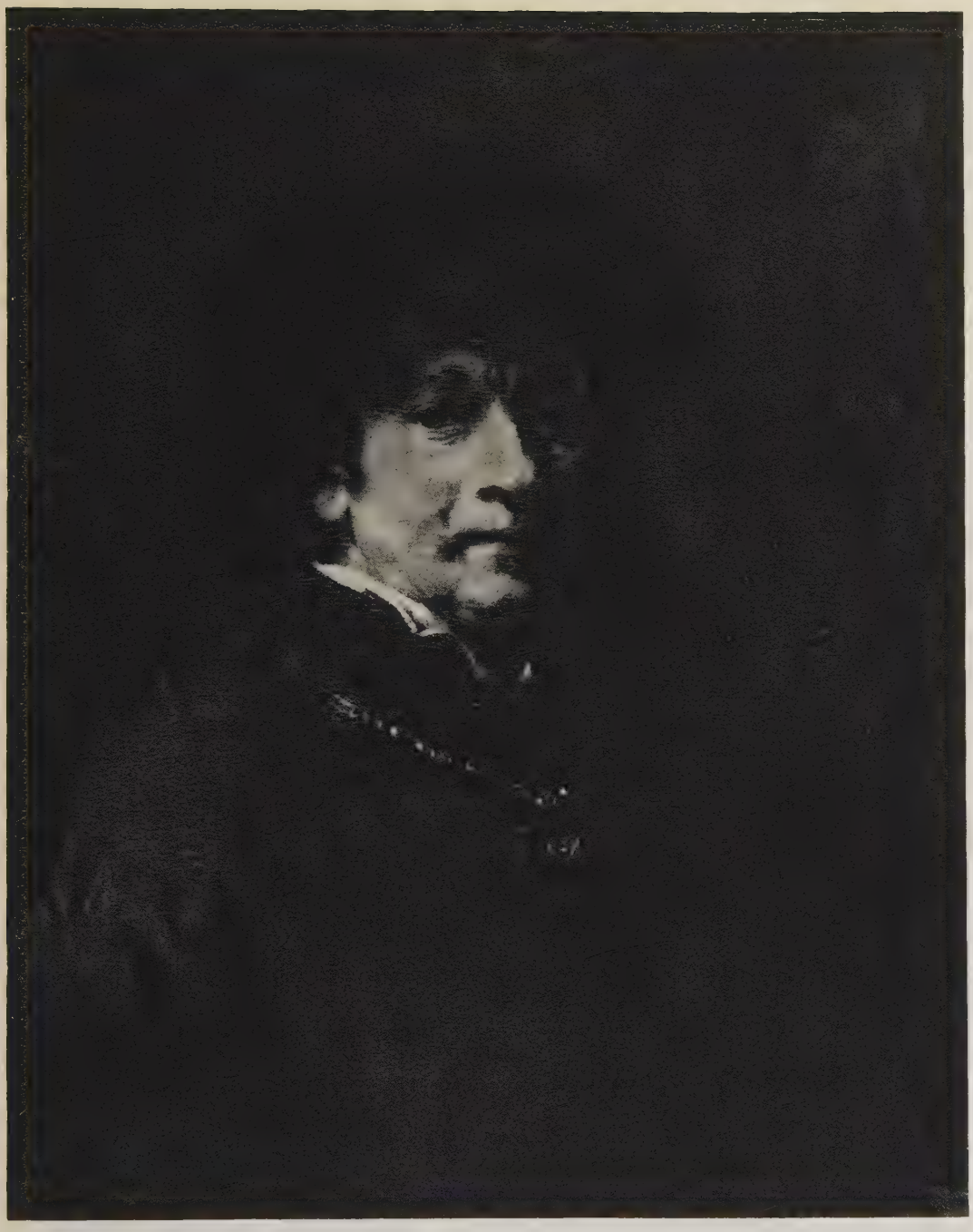
0,20 hoch, 0,16 breit

Petersburg, Eremitage — FRAU VON REMBRANDTS BRUDER — 1,09 hoch, 0,84 breit

1654

London, National-Galerie — BADENDES MÄDCHEN — 0,61 hoch, 0,45 breit

1654



Kassel, Kgl. Galerie

SELBSTBILDNIS

1654

0,73 hoch, 0,59 breit

Dresden, Gemälde-Galerie — MANN MIT ROTER PELZMÜTZE — 0,89 hoch, 0,68 breit

etwa 1655

Kassel, Kgl. Galerie — MANN IM HARNISCH — 1,13 hoch, 0,90 breit

1655

Petersburg, Eremitage

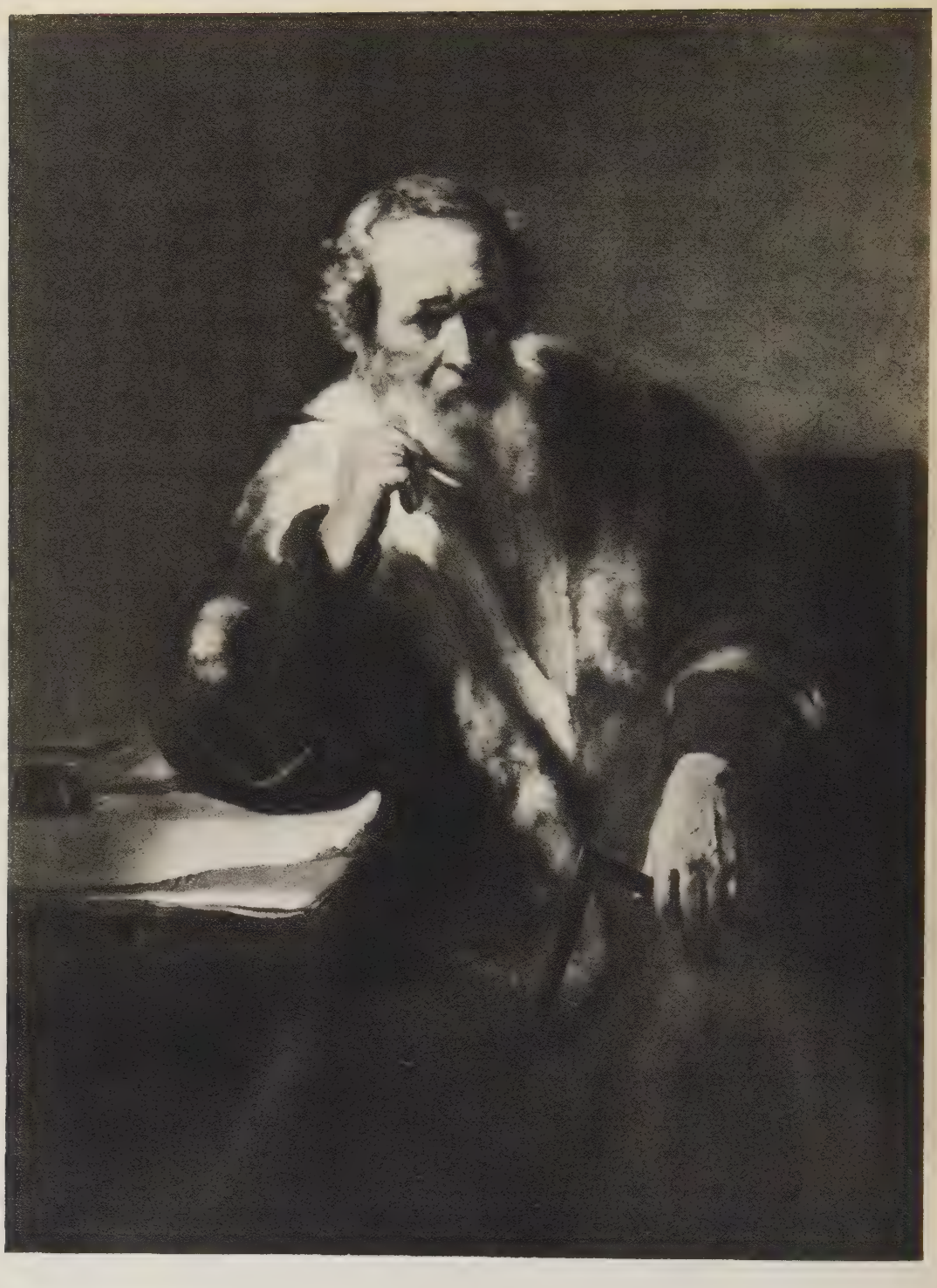
MARS ODER ATHENE?

etwa 1655

1,17 hoch, 0,91 breit

Amsterdam, Rijksmuseum DIE ANATOMIE DES DOKTORS JOAN DEYMAN 1,00 hoch, 1,32 breit

1656



Kassel, Kgl. Galerie — SOGENANNTER APOSTEL BARTHOLOMÄUS — 1,20 hoch, 0,90 breit

1656

Petersburg, Eremitage — PETRI VERLEUGNUNG — 1,53 hoch, 1,68 breit

etwa 1656

Petersburg, Eremitage JOSEPH WIRD VON POTIPHARS WEIB VERKLAGT 1,05 hoch, 0,97 breit

1655

Wien, Hofmuseum

REMBRANDTS SOHN TITUS

etwa 1656

0,71 hoch, 0,62 breit

Berlin, Sammlung von Carstanjen STUDIE ZU EINER GEISSELUNG CHRISTI 0,34 hoch, 0,28 breit

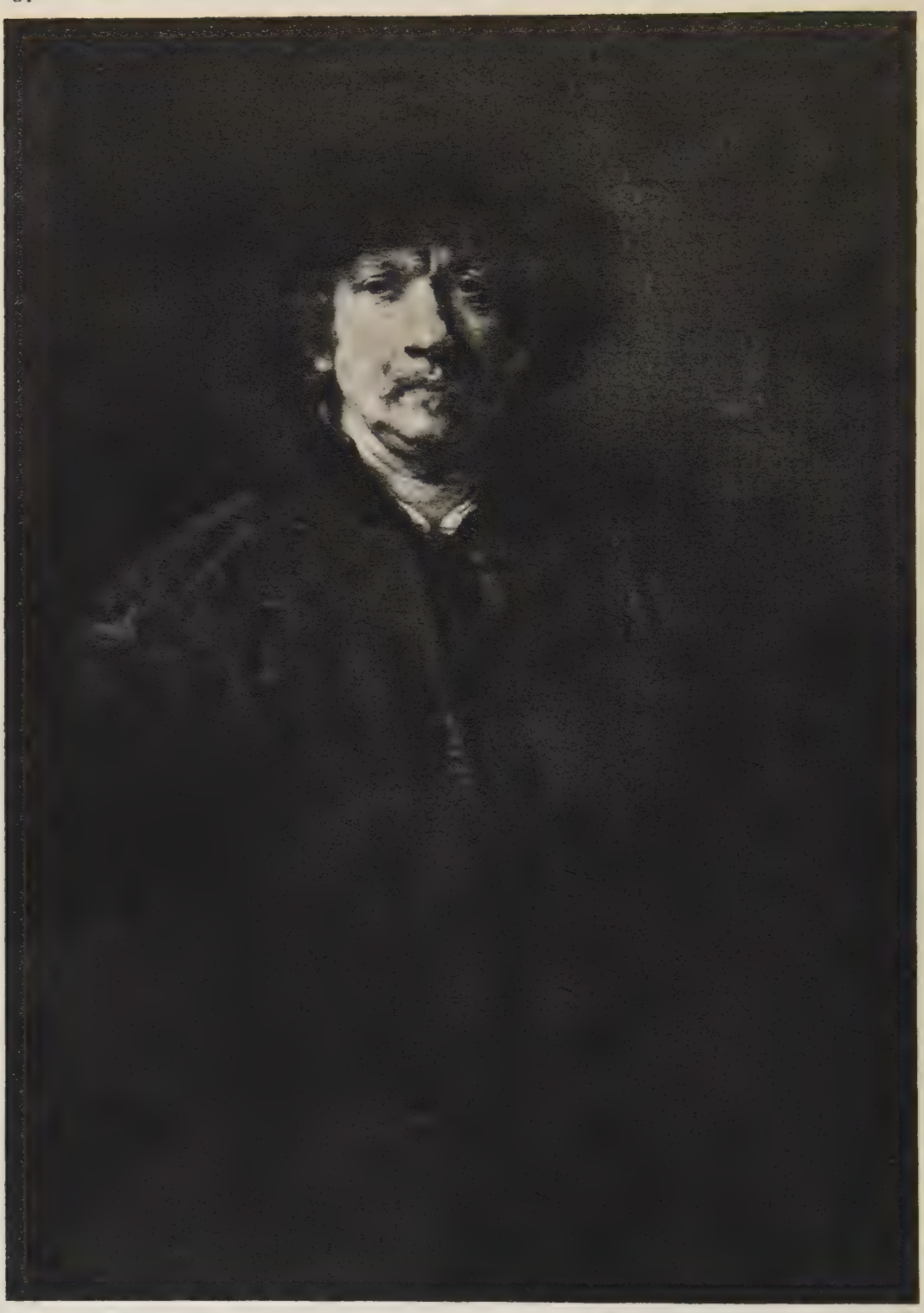
etwa 1656

Kassel, Kgl. Galerie

JAKOBS SEGEN

1656

1,75 hoch, 2,09 breit



Wien, Hofmuseum — SELBSTBILDNIS — 1,13 hoch, 0,81 breit

etwa 1657

Petersburg, Eremitage CHRISTUS UND DIE SAMARITERIN AM BRUNNEN 0,59 hoch, 0,74 breit

1658

Dresden, Gemälde-Galerie SELBSTBILDNIS 0,85 hoch, 0,65 breit

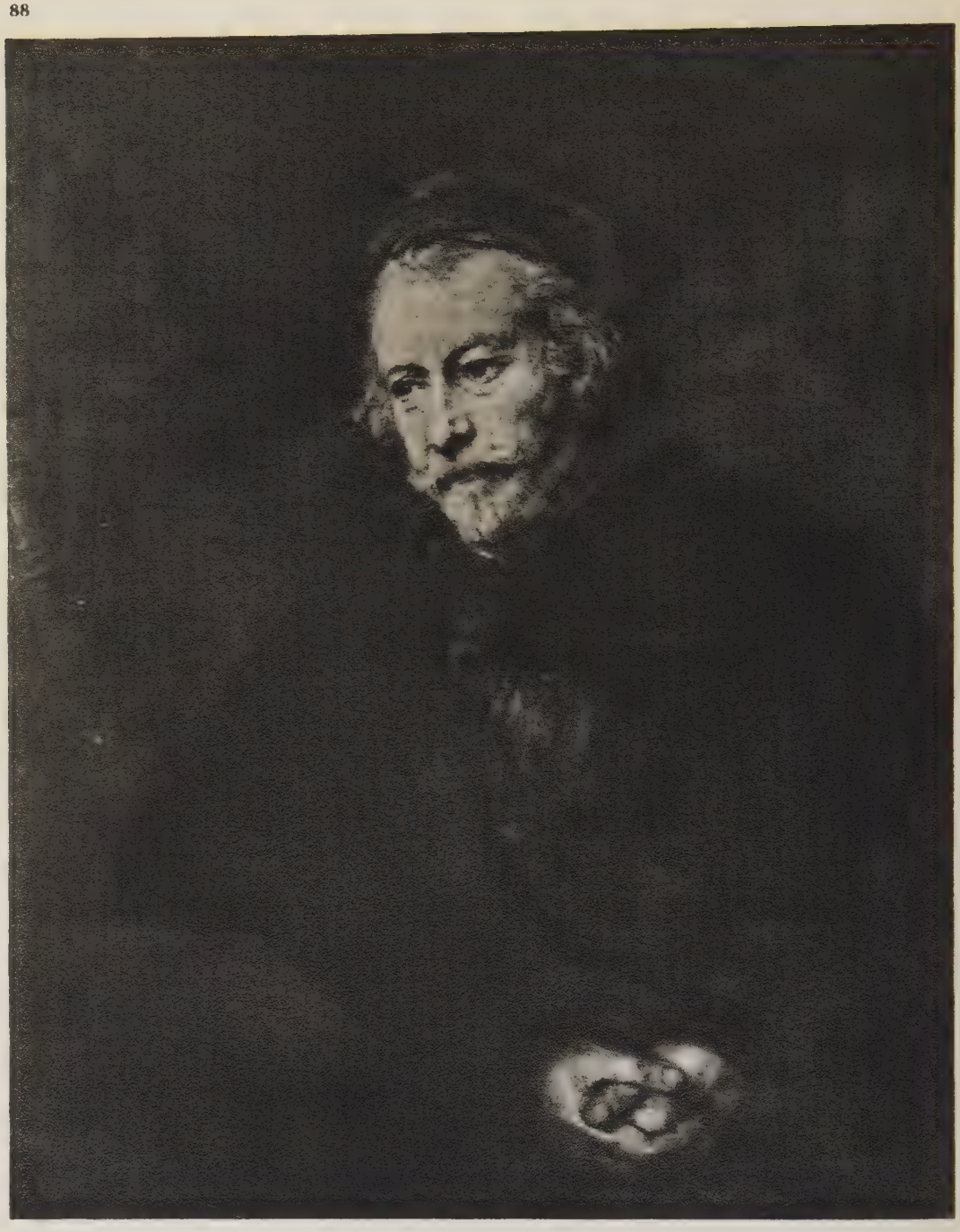
1657

Petersburg, Eremitage

ALTE FRAU MIT BUCH

etwa 1658

1,33 hoch, 1,07 breit

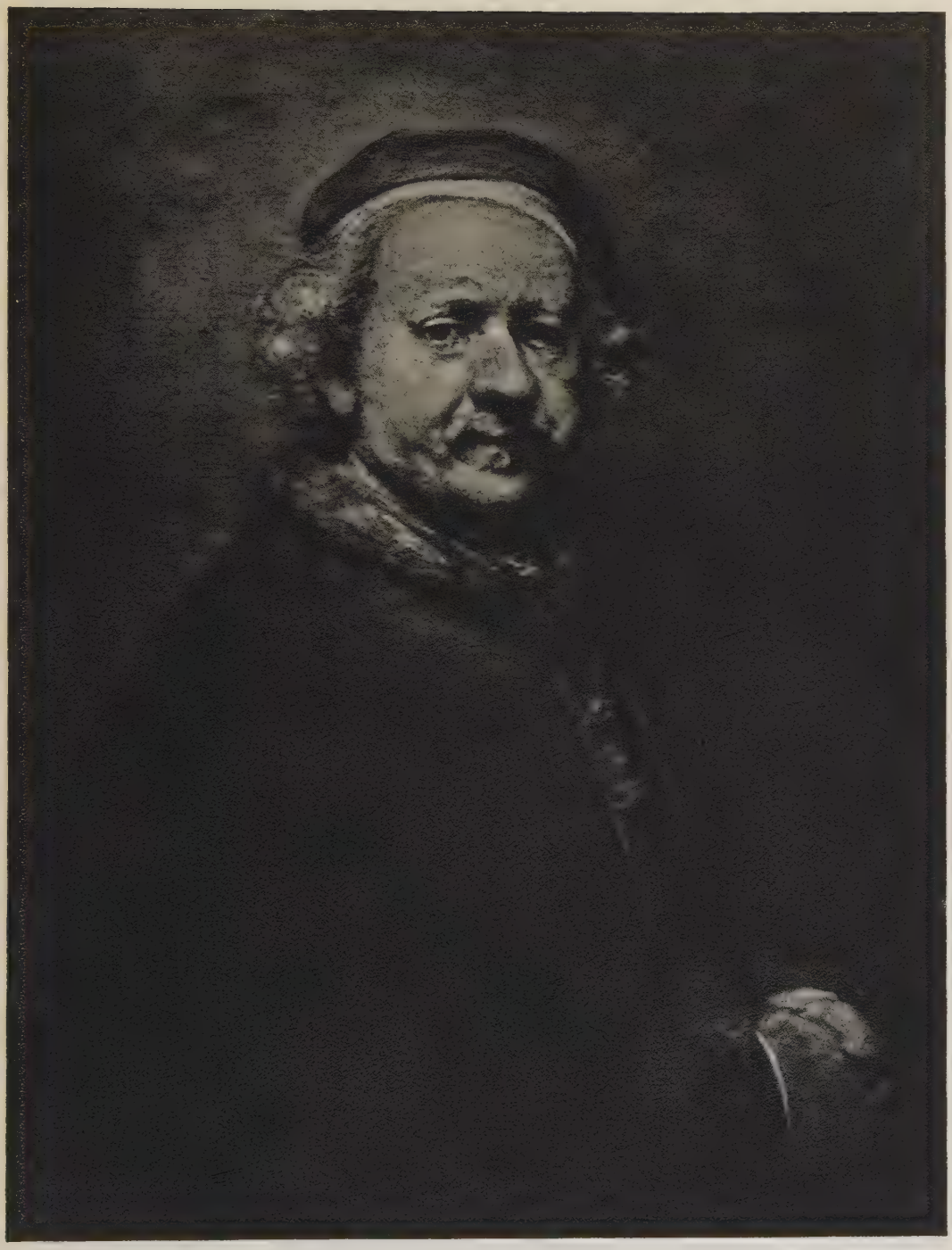


London, National-Galerie

MÄNNLICHES BILDNIS

1659

0,98 hoch, 0,81 breit



London, National-Galerie

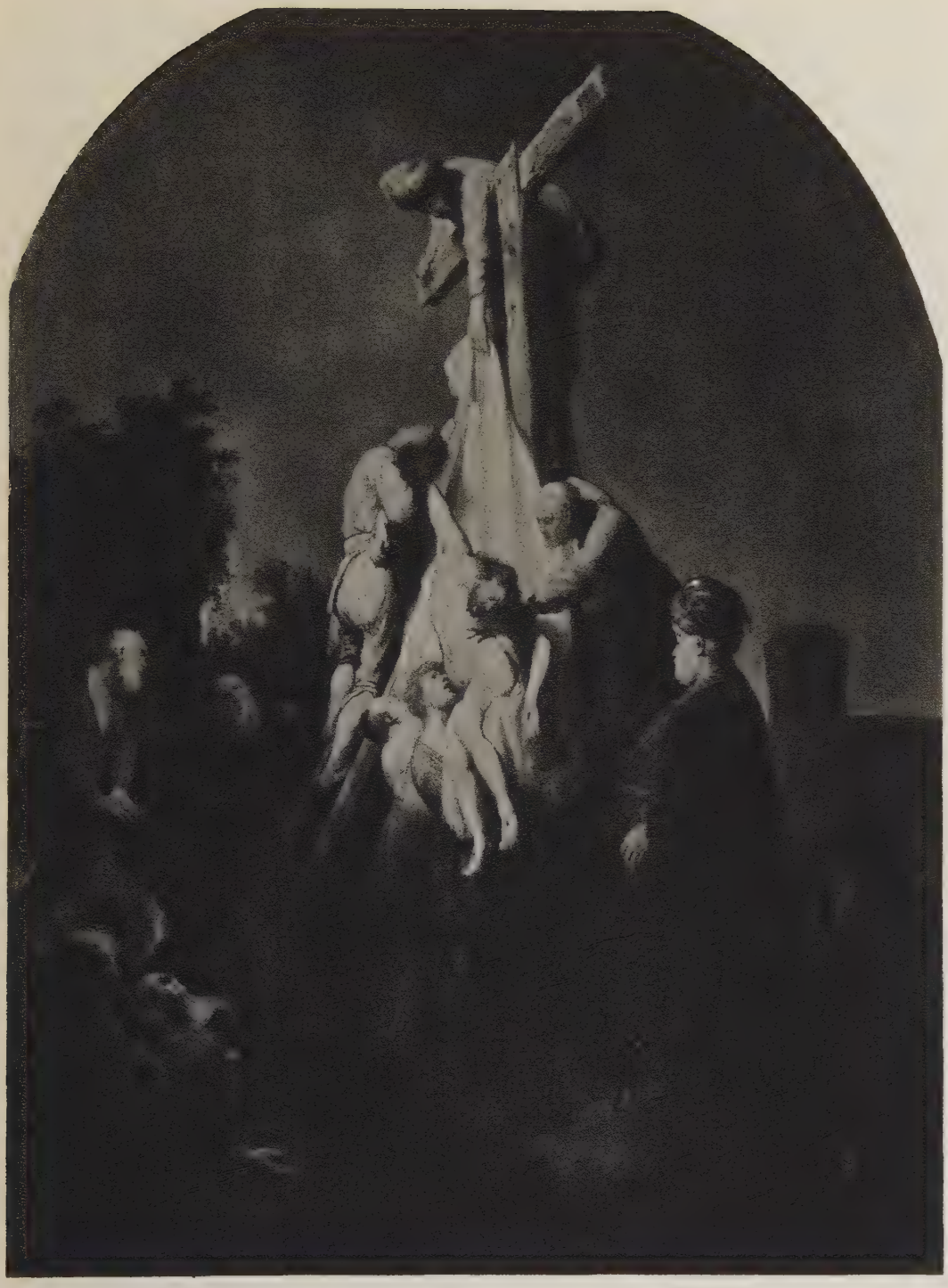
SELBSTBILDNIS

etwa 1659

0,85 hoch, 0,69 breit

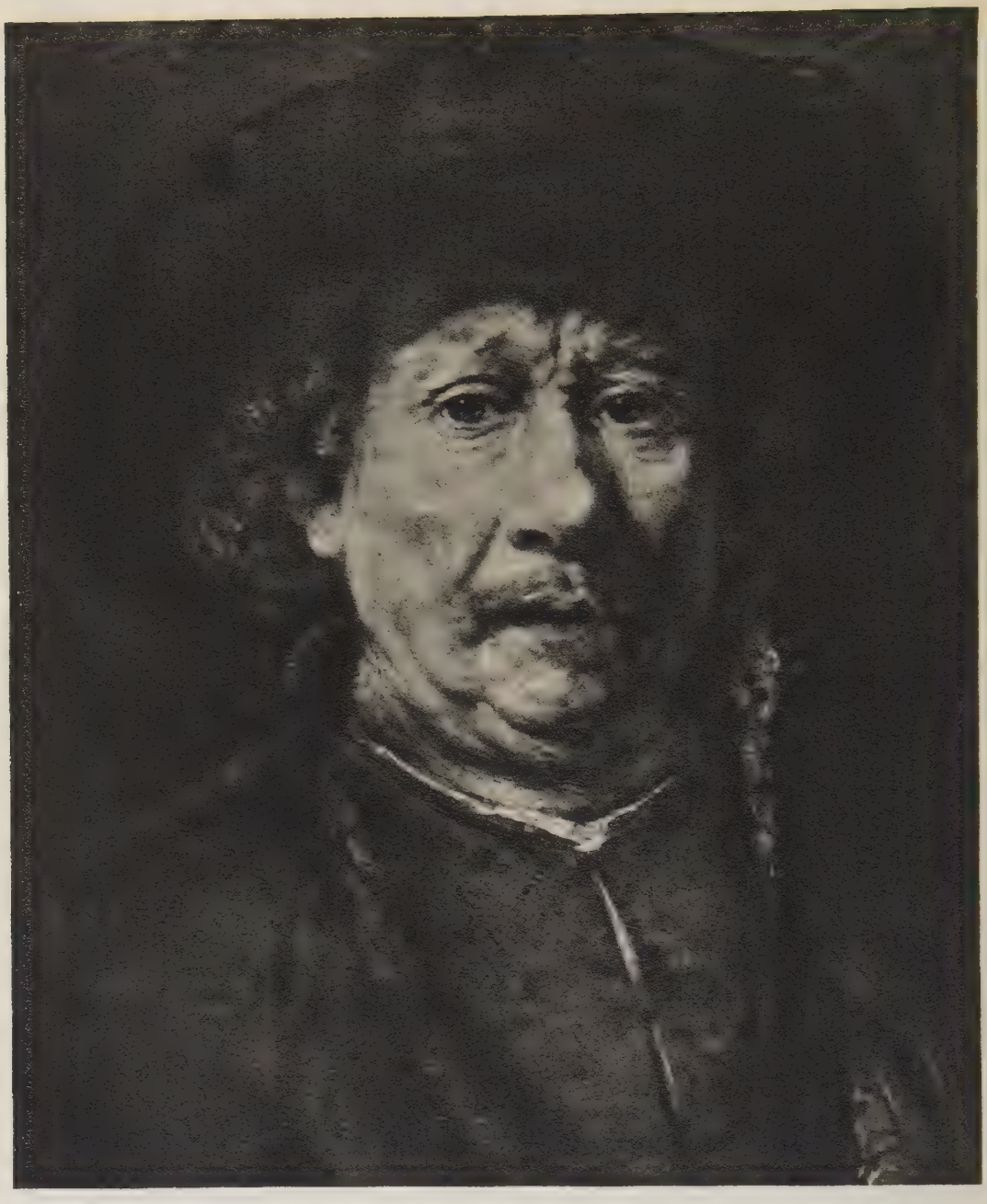
Amsterdam, Rijksmuseum DIE SYNDICI DER TUCHHÄNDLER 1,85 hoch, 2,74 breit

etwa 1661



München, Alte Pinakothek — DIE KREUZABNAHME — 0,89 hoch, 0,65 breit

1663



Wien, Hofmuseum — SELBSTBILDNIS — 0,50 hoch, 0,41 breit

etwa 1666

Dresden, Gemälde-Galerie — MANN MIT PERLEN AM HUT — 0,82 hoch, 0,71 breit

etwa 1667

Amsterdam, Rijksmuseum — DIE JUDENBRAUT — 1,18 hoch, 1,68 breit

etwa 1668 entstanden

Petersburg, Eremitage — RÜCKKEHR DES VERLORENEN SOHNES — 2,62 hoch, 2,05 breit

etwa 1668

Berlin, Sammlung von Carstanjen SELBSTBILDNIS 0,82 hoch, 0,63 breit

etwa 1668

KV-028-484